MITOS Y FANTASÍAS ARQUITECTÓNICAS (VII)

MITOS DE LA ARQUITECTURA (4)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-88

MITOS Y FANTASÍAS ARQUITECTÓNICAS (VII)

MITOS DE LA ARQUITECTURA (4)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-88

C U A D E R N O S
D E L I N S T I T U T O
J U A N D E H E R R E R A

NUMERACIÓN

2 Área
51 Autor
09 Ordinal de cuaderno (del autor)

TEMAS

1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN
0 VARIOS

Mitos y fantasías arquitectónicas (VII)
Mitos de la arquitectura (4)

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Almudena Gil Sancho.
CUADERNO 366.01 / 5-34-88
ISBN-13 (obra completa): 978-84-9728-405-9
ISBN-13: 978-84-9728-412-7
Depósito Legal: M-12936-2012

Mitos y fantasías arquitectónicas VII – Mitos de la arquitectura (4)

La presente colección de textos está basada en el Curso de Doctorado titulado Los Mitos de la Arquitectura que tuvo lugar en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, durante el año académico 1995-1996, impartido por Javier Seguí de la Riva en el Departamento de Ideación Gráfica.
Quisiéramos agradecer los alumnos que han transcrito las charlas y los conferenciantes que han intervenido y que han colaborado con sus correcciones y la aportación de datos complementarios para la presente edición. El hecho que algunas de las conferencias no aparecen en esta presentación, se debe a veces al deseo de los propios conferenciantes y a veces a situaciones de índole accidental. El material iconográfico en el caso de la conferencia de José Miguel de Prada Poole ha sido proporcionado por él mismo, en el caso de Elena Asins ha sido extraído de la revista Lápiz Nº 123, y en el caso de Juan José Gómez Molina se han utilizado imágenes de su libro "las Lecciones del Dibujo", Madrid, Ed. Cátedra,1995. Para la presente colección de los textos han colaborado Cesare Battelli, Polyxeni Mantzou y Marza Ruiz Casquero.

1. Elena Asins (11-03-1996)

Artista, escritora y crítica de arte. Nace en Madrid en 1940. Su educación ha sido autodidacta en sus más fundamentales aspectos; de forma más experimental que escolar debe destacarse que estudió en Madrid (Centro de Cálculo de la Universidad Complutense), París (Escuela de Bellas Artes), Universidad de Stuttgart (Semiótica con el profesor Max Bense), New York (The New School and Columbia University, invitada como Visiting Scholar para investigar la aplicación del computador en arte).
Ha realizado más de 30 exposiciones individuales en varios países. Ha desarrollado también una serie de ensayos teóricos y ha escrito poemas para publicaciones especializadas en arte en España, Francia, Alemania y EE.UU., haciendo énfasis sobre el arte contemporáneo americano en general y sobre la obra de Walter De María, en particular.
Elena Asins ha pertenecido a numerosos grupos, su obra se encuentra en museos y colecciones. Ha recibido varias becas de prestigio nacional e internacional y ha organizado y mantenido varios conciertos y acontecimientos culturales. Además ha impartido cursos sobre arte y dado diferentes conferencias sobre temas relacionados con el arte contemporáneo. La más importante investigación de Elena Asins está basada en el estudio de las estructuras que fue comenzado en Stuttgart en 1969. En el presente, habiendo terminado sus estudios de arte contemporáneo, Elena Asins es un investigador de computadores en arte. Publicaciones: paralelamente a su trabajo plástico, Elena Asins ha desarrollado una labor crítica. Ella ha contribuido al desarrollo de los movimientos experimentales de la poesía concreta y experimental que fueron alentados por la estética del profesor Max Bense. Algunos de sus trabajos fueron publicados en: ROT 41 (Colección dirigida por el profesor Max Bense, de la Universidad de Stuttgart), Stuttgart, 1970. INTERNACIONAL ANTHOLOGY OF CONCRETE POETRY “AKZENTE”. INTERNATIONAL LANGUAGE EXPERIMENTS OF THE 50/60 DECADAS, disco. AVANT-PROPOS, por Felipe Boso (poema “drei baume”). AKZENTE 4, Munich, 1972, p. 120. ENCOUNTER WITH EXPERIMENTAL POETRY (varios autores). Colección Nueva Escritura, 9 y 10. Editorial Euskal Bidea, 1981. Poema “El rumor de la lluvia”, p.111. L’AVANT-GARDE POETIQUE EN ESPAGNA, por José Sarmiento. DOC(K)S 50, otoño 1982, p. 33. Ha publicado varios artículos en diversas revistas, entre ellas La Revista Contemporánea, Guadalimar, El Paseante, Lápiz y Telva.

Desearía clarificar ciertas confusiones y hacer algunas distinciones importantes sobre lo que puede, o no puede, o debe, o no debe, ser arte, y dentro de éste (porque la idea de arte es más amplia de lo que parece, al menos para mi concepto), entendernos en la materia que principalmente es importante: la organización del espacio temporal y la construcción de ciertos objetos (que son también espacio) dentro y en relación de este continuo espacial, que por una razón u otra consideramos artísticos.

Cuando se hace un comentario crítico sobre arte, naturalmente no se hace por medio de interjecciones o bellos calificativos, sino por medio de un riguroso análisis que nos proporcione el entendimiento y comprensión de la cosa de la que estamos tratando. Por ello y para ello, seleccionamos, elegimos, toda una labor para el entendimiento. De esta manera adquirimos una más afinada apreciación artística.

En arquitectura una cosa que cumpla con las funciones principales, tales como: habitar, trabajar, cultivar el cuerpo y el espíritu, circular,..., proporciona un tipo ideal de establecimiento humano, pero no significa que sea por ello lo que nosotros realmente tratamos de decir cuando hablamos de una obra de arte.

Sin duda, pienso que hay muchos pintores, escultores, músicos y arquitectos, pero hay pocos artistas, y que una cosa es una buena pintura y otra (aunque puedan coincidir en la misma pieza) una obra de arte.

Yo agradezco cuando raramente encuentro estas obras especiales denominadas arte, sea por ejemplo en una buena planificación del suelo, en un urbanismo consecuente, en la distribución de los espacios temporales bidimensionales, o en una construcción que manifieste los más significativos anhelos del ser humano y no solamente una especulación sobre lo económico y productivo para el capital.

Tenemos que reconocer que la belleza, la impresión que nos produce, está relacionada con el juicio tradicional de los valores absolutos. Pero, sin embargo y por contradicción, este juicio queda sujeto a los valores relativos de tiempo, lugar y modo, es decir, del gusto. Entre lo bonito, lo bello y lo sublime pienso que sólo lo último (lo sublime, romántico o no) me merece el máximo respeto, que es algo que valoro como cosa sustancial y profunda y que considero génesis y origen del arte. Porque, claramente visto, los juicios en arte (me temo que en casi todo) son relativos, dependientes y asociativos. Viven y se forman de relaciones con el resto de la cultura, (la ciencia, la técnica, la tecnología, todo desempeña su papel y cualquier cosa se interrelaciona con la otra), igualmente las costumbres, usos, modos y tradiciones.

La belleza es algo emocionalmente sensible, mientras que la estética es una cosa no basada en un agrado sensible ni sensorial, sino en algo intelectualmente sensible.

La obra de arte, el arte, no es un trabajo para la sociología, sino una experiencia estética con su carácter específico, y también una tendencia atemporal del espíritu humano. Hay en la apreciación estética algo que la diferencia de otra cualquier experiencia, su autenticidad y su finalidad, porque una experiencia estética es una catarsis, algo que puede cambiar nuestra vida y nuestro modo de concebir el mundo y que sólo el arte (y la fe religiosa en otra dimensión humana) puede producir; pero la vivencia psicológica es circunstancial y puede ser causada por diversos y subjetivos medios.

Todo es arquitectura; arquitectura es una construcción del pensamiento, una forma de pensar y una forma de vida, la disposición espacio-temporal de cualesquiera elementos posibles; y pienso también que lo que vale para la arquitectura, vale para el arte, cualquiera que sea su manifestación. Antonio Fernández Alba define la Arquitectura como la estructura inicial que ordena el espacio de aquel lugar que ha de edificar el ser, y yo añadiría que toda creación, cualquiera que sea, es una ordenación en la que nos edificamos a nosotros mismos."

¿Cuál es la naturaleza del arte?

Sobre objetos y cosas

Lo primero que quiero decirles antes de comenzar esta charla es que yo misma me pregunto qué es lo que quiero decir justamente y si lo puedo decir, y, sobretodo, si ustedes van a entenderme con la precisión que yo quisiera.

Tengo mis dudas porque no sé si malogro el lenguaje por falta de un pensamiento claro o porque no sé comunicarlo debidamente, o porque la materia de que trato, de puro abstracta y conceptual, es indescriptible en sí misma, o por diversas razones que no voy a enumerar. Pero, dado que estamos todos aquí, es decir, ustedes enfrente de mí esperando que yo diga algo de interés para ustedes, y sea que lo consiga o no, mi deber es intentarlo; por ello les ruego paciencia y concentración suficientes para seguir un hilo de pensamiento, el mío ahora, que tiene tanto de razonamiento como de intuición y que por ello es difícil de seguir. Hecha esta advertencia y antes de entrar en materia, quisiera establecer algunas consideraciones preliminares. Quizás algunos de ustedes sabiendo que yo soy pintora empiecen a escucharme con falsas expectativas, pensando que voy a hablarles de pintura en general, o de mi propia pintura en particular, o de un arte o estilo determinado, pero como no va ser así, y para evitar errores, habré de advertirles que no deseo, ni voy a hacerlo, hablarles sobre pintura, ni escultura, ni arquitectura, ni nada parecido; lo que desearía es clarificar ciertas confusiones y hacer algunas distinciones importantes sobre lo que puede, o no puede, o debe, o no debe, ser arte, y dentro de éste (porque la idea de arte es más amplia de lo que parece, al menos para mi concepto), entendernos en la materia que principalmente es importante: la organización del espacio temporal y la construcción de ciertos objetos (que son también espacio) dentro y en relación de este continuo espacial, que por una razón u otra consideramos artísticos.

No hablaré, por tanto, de -ismos o de post-ismos, ni de estilos, ni de historia del arte, ni siquiera del arte actual. Dado que tengo la oportunidad de dirigirme a ustedes, no voy a desaprovecharla dándoles una "lección" sobre un tipo específico de arte, modo o lenguaje particular, ni sobre lo que los llamados historiadores de arte han dicho, o han dejado de decir. Así, libre de convencionalismos, abierta a la búsqueda de la verdad, enfocaré el tema con la pretensión de abarcar ese fenómeno llamado arte, en su totalidad, pero desnudo de aquellos aditamentos y convenciones que enmascaran y esconden la esencia de su naturaleza.

De modo que visto esto y teniendo en cuenta que el arte no se puede enseñar ni aprender, trataremos de aproximarnos a la materia que nos interesa aquí consistente en la naturaleza del arte; éste será el tema del presente discurso y considero que de conseguir al menos la reflexión sobre su existencia lógicamente habré logrado mi propósito, el asunto que a unos interesa y que otros nos proponemos hacer.

En lo que se refiere a la arquitectura, yo sé que conlleva modelos de ordenación más técnicos, pero no por ello deja de estar inmersa en las ideologías, las filosofías y las concepciones vigentes y, sobre todo, en la idea espacial, en esa clase de espacio específico que cada cultura desarrolla. No podemos olvidar que las necesidades de cada época abarcan como una totalidad, llamada cultura, aquellos descubrimientos científicos, matemáticos y humanísticos que nos permiten, y a la vez nos obligan, a determinados comportamientos que se hacen afines a campos muy diversos. La modernidad fue un paso adelante dado tanto por pintores como por arquitectos, ya que en ella tienen importancia tanto los "arquitectones" de Malevich, y los constructivistas rusos, como los experimentos de la Bauhaus, con Walter Gropius, las construcciones de Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Mendelsohn, etc. Pero un problema que se deriva de lo anteriormente dicho, será que yo no quisiera darles una divulgación superficial sobre el tema y en tan corto espacio como el que disponemos aquí, podría caer en el contrasentido de hacerles creer que entienden algo que realmente no entienden, es decir, cubrir una curiosidad superficial acerca de uno de los temas más arduos y difíciles de nuestro tiempo. Por eso no voy a enumerarles ejemplo tras ejemplo los variados criterios por los que algunas específicas cosas se denominan artísticas. Esto implicaría muchos errores y bastante carga subjetiva que no me interesa de momento. Yo lo que busco es que tanto ustedes como yo aclaremos ideas y, aunque no seamos capaces de dar contestación a las preguntas planteadas, consigamos, y con ello me doy por contenta, tenerlas presentes al enjuiciar una cualquiera de las obras de arte. Digo posibles, porque a mi juicio, no todo lo consagrado como artístico debemos aceptarlo indiscriminadamente, sólo porque "la autoridad" lo considere así; quiero decir, que no se trata que nos convenzan, sino que uno mismo y por sí mismo debe encontrar el camino que va del error a la verdad. Al final, las cosas se resumen en una clase de sensibilidad educada. El ser consciente de nuestra incomprensión acerca de ciertos asuntos, nos ayuda a pensar sobre ellos más detenidamente.

Cuando se hace un comentario crítico sobre arte, naturalmente no se hace por medio de interjecciones o bellos calificativos, sino por medio de un riguroso análisis que nos proporcione el entendimiento y comprensión de la cosa de la que estamos tratando. Por ello y para ello, seleccionamos, elegimos, toda una labor para el entendimiento. De esta manera adquirimos una más afinada apreciación artística.

Lo malo es que siempre nos damos cuenta de que lo que sabemos no es suficiente, es decir, que no es nada comparado con lo que podríamos saber del asunto en cuestión y esto pone un límite a nuestro razonamiento y, sobre todo, nos vemos posicionados a admitir que un justo análisis sobre arte, quiero decir un análisis objetivo, imparcial, equilibrado, es desde todo punto de vista imposible dado que carecemos de criterios artísticos objetivos. Estoy hablando de un análisis del arte desde dentro, desde el punto de vista artístico; otra cosa sería describirlo sociológica o históricamente. Podemos decir que un objeto funciona o no funciona, que tiene una lógica interna, que una determinada construcción cumple los requisitos requeridos; pero, de ello a decir que conlleva una verdadera cumplimentación estética y ética hay bastante diferencia. Sabemos, por ejemplo, que en arquitectura una cosa que cumpla con las funciones principales, tales como: habitar, trabajar, cultivar el cuerpo y el espíritu, circular,..., proporciona un tipo ideal de establecimiento humano, pero no significa que sea por ello lo que nosotros realmente tratamos de decir cuando hablamos de una obra de arte.

Porque la amable acomodación al medio, la decoración y el confort, la funcionalidad correcta de ordenaciones sencillas y geométricas no tiene nada que ver con esa especie de función superior que está más allá de la eficacia y que alguien puede tener la sensibilidad de anhelar, de apreciar, de percibir y de vivir. Más allá del sentido acomodaticio es legítimo aspirar a ese "tremendous in arte" que convierte una cosa, una construcción, un lugar, en una obra de arte.

Ahora bien, como ocurre frecuentemente en el arte contemporáneo, esa cosa artística puede que sólo lo sea por su contexto, por su lugar de emplazamiento, por su finalidad (la finalidad social que se adjudica), o también por el acuerdo de la tradición que establecemos acerca de ello. Poca gente conoce la diferencia entre un cuadro y una obra de arte, entre una escultura y una obra de arte, entre una pieza musical y una obra de arte, entre una arquitectura y una obra de arte, etc.

Sin duda, pienso que hay muchos pintores, escultores, músicos y arquitectos, pero hay pocos artistas, y que una cosa es una buena pintura y otra (aunque puedan coincidir en la misma pieza) una obra de arte. Yo no sé si a ustedes realmente les interesan las obras de arte; de cualquier manera no es obligatorio que así sea, pero sí me consta que es gratificante hacer, o intentar hacer, arte y también vivirlo, y es hasta excepcional por lo raro del empeño. Yo, al menos como persona, agradezco cuando raramente encuentro estas obras especiales denominadas arte, sea por ejemplo en una buena planificación del suelo, en un urbanismo consecuente, en la distribución de los espacios temporales bidimensionales, o en una construcción que manifieste los más significativos

anhelos del ser humano y no solamente una especulación sobre lo económico y productivo para el capital.

Nada de lo que nos rodea nos es ajeno: estamos y somos la cultura que vivimos. A veces podemos no darnos cuenta exacta de que el hombre/mujer es un ser trascendente capaz de superación y de cambio, pero que existe una cierta tendencia denominada "entropía", o ruido, que nos envuelve en una especie de inercia caótica, de confusión, de aclimatación pasiva a las cosas, que genera o degenera en la costumbre, el habituamiento, y que no es sino cierta rigidez o cerramiento ante lo desconocido o incomprendido, a no analizar ni tener en cuenta nuestras percepciones, sensaciones y experiencias y que no significa otra cosa sino la consecuencia de prescindir de lo energético en favor de lo mecánico.

Ahora bien, yo no estoy hablando de construir o producir objetos bellos (bello, si tomásemos algún ejemplo, es la arquitectura del pasado cargada de ornamentos o elementos dubitativamente artísticos, esos cuadros convencionales y aduladores, sean del estilo que sean). Al fin y al cabo, tenemos que reconocer que la belleza, la impresión que nos produce, está relacionada con el juicio tradicional de los valores absolutos. Pero, sin embargo y por contradicción, este juicio queda sujeto a los valores relativos de tiempo, lugar y modo, es decir, del gusto. Entre lo bonito, lo bello y lo sublime pienso que sólo lo último (lo sublime, romántico o no) me merece el máximo respeto, que es algo que valoro como cosa sustancial y profunda y que considero génesis y origen del arte. Porque, claramente visto, los juicios en arte (me temo que en casi todo) son relativos, dependientes y asociativos. Viven y se forman de relaciones con el resto de la cultura, (la ciencia, la técnica, la tecnología, todo desempeña su papel y cualquier cosa se interrelaciona con la otra), igualmente las costumbres, usos, modos y tradiciones.

Sobre la distinción entre belleza y estética, las afirmaciones de la estética tradicional han demostrado ser inadecuadas. De acuerdo con la definición occidental, estética es el estudio de la filosofía de la belleza. Pero esta definición de la estética como un criterio para el arte es una definición cuyo punto de mira está fuera del arte.

Si nos atenemos al desarrollo semántico del término estética se nos hará curiosamente interesante y merecerá nuestra atención. La palabra estética deriva de aisthetikos, que quiere decir sensible. Aisthetikos viene de aisthenesthai, que significa percibir. Por tanto, el significado original de estética, o percepción sensible, o sensibilidad, es mucho más adecuado al pensamiento actual. Kasimir Malevich escribió en 1913, con respecto a su liberación del objeto: "... nada es auténtico excepto la sensibilidad, por ello la sensibilidad se convirtió en sustancia de mi vida".

Lo que la estética conservadora entiende por belleza, no es sino el modo de concebir la forma de las apariencias, y es cambiante de una época a otra. Está basada más en convenciones que en una forma de dar vida. La belleza es algo emocionalmente sensible, mientras que la estética es una cosa no basada en un agrado sensible ni sensorial, sino en algo intelectualmente sensible. Pienso que la estética está en consonancia con la valoración ética, y, como ella, es inexplicable: si yo pudiera aclararles a ustedes en qué consiste la estética, cuál es su esencia, la estética carecería de valor. Porque de haber una teoría o una explicación superpuesta de lo realmente valioso estéticamente o éticamente, no tendríamos necesidad alguna del arte ni de la ética, y yo, mi yo, estaría fuera del mundo. Toda explicación de la poesía es prosa y por eso yo no estoy hablando de los efectos que las cosas producen en nosotros de una manera, diríamos sociológica, sino más bien de los efectos que una obra de arte produce sobre nuestra psiquis, sentimientos, imágenes, recuerdos,..., que sobre la obra en sí misma con una nueva categoría ética; por tanto, pensemos que la obra de arte, el arte, no es un trabajo para la sociología, sino una experiencia estética con su carácter específico, y también una tendencia atemporal del espíritu humano. Hay en la apreciación estética algo que la diferencia de otra cualquier experiencia, su autenticidad y su finalidad, porque una experiencia estética es una catarsis, algo que puede cambiar nuestra vida y nuestro modo de concebir el mundo y que sólo el arte (y la fe religiosa en otra dimensión humana) puede producir; pero la vivencia psicológica es circunstancial y puede ser causada por diversos y subjetivos medios.

Las conexiones que aparecen al relacionar unas artes con otras encierran un valor especial; la perspectiva con la cual las relacionamos es tremendamente significativa y lo que en principio limitamos, al profundizar sobre ello abrimos su contenido hasta límites insospechables. Tradicionalmente, las artes se dividen en espaciales y temporales, pero esto es pura falacia. En un continuum espacial interviene tanto el tiempo como el espacio y a la inversa. Si hablamos, por ejemplo, de arquitectura, la palabra se amplía y toma nuevas apreciaciones; sin poner límites al pensamiento, llego a la conclusión de que todo es arquitectura; arquitectura es una construcción del pensamiento, una forma de pensar y una forma de vida, la disposición espacio-temporal de cualesquiera elementos posibles; y pienso también que lo que vale para la arquitectura, vale para el arte, cualquiera que sea su manifestación. Antonio Fernández Alba define la Arquitectura como la

estructura inicial que ordena el espacio de aquel lugar que ha de edificar el ser, y yo añadiría que toda creación, cualquiera que sea, es una ordenación en la que nos edificamos a nosotros mismos. Lo que ocurre es que dentro del arte en sí mismo, en su naturaleza, existen oposiciones irreconciliables que no se deben clasificar como los antípodos abstracción-figuración, sino mimetismos o idea. No tanto expresión frente a construcción, como la antítesis naturalismo o matemática.

Como el gran problema del arte radica en la posibilidad de la transmisión comunicativa de la idea, me pregunto si es posible comunicarse o comunicar la verdad mediante sombras de apariencia como el arte mimético hace. Porque, en resumidas cuentas, se trata de liberarnos de la subordinación del espacio aplicado a algo, y de la creación de un mundo independiente o de un espacio independiente; pongamos un ejemplo: la distinción entre un espacio sensorial y un espacio puro formado por nociones abstractas, conceptuales, reglas de combinación que obedecen a una lógica formal y simbólica. El ilusionismo propio de la mímesis obstruye e intercepta al posibilidad de que un concepto pueda ser materializado, es decir, la transmisión directa de la idea, en suma, el problema de la posibilidad o veracidad de la existencia, y ello conlleva el problema ético como finalidad, como investigación acerca del significado de la vida, de la manera correcta de vivir y de hacer, de una indagación sobre lo realmente valioso y esencial.
Y a todo esto ustedes se preguntarán: "...esto es un sinsentido, se excava sobre conceptos, se arremete contra lo establecido; ¿no estamos ya convencidos de que pueden coexistir diversos sistemas de creación y cualquiera de ellos es válido?...", y yo les contesto que no, que afirmar que existen diversos sistemas de creación no equivale a afirmar que todos ellos sean igualmente correctos, porque no todo vale. Pero lo que sí ocurre es que cada sistema lo hacemos correcto desde nuestro peculiar punto de vista. Yo les pregunto otra vez: "... ¿en qué sentido algo es ver? ¿de qué sirve que miremos si no vemos, por la fuerza del pensamiento y la reflexión, la cosa planteada por medio de conceptos, sea el artefacto que sea?". Aunque sólo se trate del mero reconocimiento del mundo, tenemos que ejercitar una serie de funciones cerebrales capaces de asociar lo que nos rodea con lo que se nos presenta a la visión. Y todo esto es idea de la cosa. Cualquier materia intelectual, mental (y considero que el arte lo es), no nos habla acerca de los sentidos, porque sensaciones y sentidos aparecen sólo cuando uno vuelve hacia el acto concreto de reconocimiento en orden a analizar esto.

La materia de la cosa o la anécdota empleada para recubrir la estructura esencial del objeto es una fase irreal y no un elemento separable del acto total.

Me pregunto por una serie de nociones socialmente establecidas y aceptadas, pero dubitativas y confusas, como, por ejemplo: ¿cuál es el código por el cual diferenciamos entre comunes objetos y objetos de arte?, o más bien, ¿por qué llamamos a un determinado objeto obra de arte?, ¿qué es un objeto?, ¿a qué llamamos objeto?, ¿al físico?, ¿al mental?, ¿a ambos?.

¿Qué diferencia hay entre objeto y cosa?

Cuando contemplamos una obra de arte, ésta aparece como algo dado, como algo independiente de mi voluntad, como teniéndoselas que ver con un ente acabado; pero el compromiso con la obra de arte es la co-creación conceptual por nuestra parte. La participación inventiva e ideativa que a través, y por medio, de la indicación o señal percibida (que es la obra) transformamos en u otro más allá de nuestros gustos e inclinaciones, un otro absolutamente necesario. Nos vemos forzados a poner nuestra voluntad al servicio de ello, de modo que se haga posible el desdoble significativo, pero visto así, su apariencia es completamente mutable e inmaterial. Los signos, usados tal como lo hacemos en la obra de arte, son recipientes capaces solamente de contener y trasmitir significado y sentido. Significado y sentido recreados por el espectador.

Sufrimos de una necesidad lógica de definir la naturaleza de nuestro objeto; ¿Cuál es la naturaleza del arte?. Contestar a esto sería tanto como definir el bien absoluto o la naturaleza de la ética. Yo, francamente, me siento incapaz de hacerlo. Porque, entre otras cosas, cuando trato de concentrarme en lo que entiendo por valor absoluto o arte, el asunto se me presenta inevitablemente como cuestión de mi propia experiencia, de mis vivencias artísticas, no sólo como artista sino como espectador. Creo que una definición algo acertada sería la expresión "asombro" o "terror sagrado", ante la existencia de algo que en ningún caso quisiera malograr con ejemplos, a efectos de hacerles comprender. Porque sé a ciencia cierta que, a pesar de mi falta de representaciones, ustedes me están comprendiendo. Y esto es precisamente el objetivo de este escrito: que ustedes y yo reflexionemos sobre ello. A pesar de todo, de lo arduo de la cuestión, de su abstracción conceptual, confío, casi estoy segura, en que todos sabemos bien de qué se trata aquello de que estamos hablando.

Cosa: que tiene el ser o existencia, entidad. ¿Estático?

Objeto: cosa que puede ser vista o tocada, acción. ¿Dinámico?

Dos cuestiones para empezar el coloquio. En primer lugar, a propósito de la exposición de arte abstracto en el Museo Guggenheim, ¿cuál es el significado del arte abstracto?, ¿qué papel juega en nuestra cultura?. En segundo lugar: la gente siempre reflexiona con palabras, sin embargo, los artistas nunca describen lo que hacen. El único ámbito de reflexión profunda sobre lo que se está haciendo es la poesía, la literatura. En arquitectura lo existente es una tratadística que en realidad no trata de nada.

Sobre la exposición en el Museo Guggenheim, es lógica la pregunta y el lugar en que se hace. Para EE.UU., después de una vuelta a la figuración en los años ochenta, la abstracción es un problema que hay que replantearse. Por otra parte, no olvidemos que Nueva York es la capital de la moda y en nuestro mundo la moda es muy importante.

El arte abstracto es algo positivo, se ha desligado de la sujeción de los cánones habituales de la figuración. Era y es necesario replantearse el mundo de otra forma, tanto el mundo propio como el de la cultura, y redefinir lo que es bueno y malo.

¿Es una obra de arte invariable a lo largo del tiempo?, ¿puede serlo durante una época y después dejar de serlo?

Yo creo justamente esto último. Una obra de arte puede reconocerse como tal en un determinado tiempo y no haber sido nada en otro momento. Juan Sebastián Bach pasó inadvertido en su época -cuando el Barroco llegaba a su fin él seguía perfeccionándolo-, y más tarde se la ha considerado un gran músico.

En realidad, lo importante es la transmisión directa del conocimiento de unos a otros (el espíritu de la humanidad), no el objeto en sí mismo.

En la actualidad hay tres debates planteados que podemos resumir en estas preguntas: ¿podemos hablar de sistemas generales, de una sistemática global? ¿Cuál es el origen de la obra de arte? ¿Cuál es la relación entre las artes?... Independientemente de esto, hay una cosa que se puede afirmar: el arte es comunicación. A menudo esta comunicación está vacía, no existe transmisión si el que percibe la obra, el receptor, no quiere plantearse nada. En el lenguaje verbal ambas partes reconocen el código; en el lenguaje plástico la mayor parte de los usuarios son pasivos. El arte necesita la labor del artista como persona que explique al público su obra, el cómo y el porqué de su trabajo. Probablemente entenderíamos con más claridad el concepto de arte contemporáneo. No podemos participar en la obra si no comprendemos la génesis del acto. Es necesario el documento adjunto, didáctico.

El origen de la obra de arte es un tema de investigación, pero ésta no debe referirse esencialmente a la obra, sino al principio que generó la necesidad de comunicación del hombre a través del arte. El hombre empezó a hacer arte sin conocimiento, no existía el concepto de arte, por tanto, no tenía el significado que le damos en la actualidad. Lo interesante de aquel momento era la actitud y el pensamiento, quizás esto sea la génesis de todo.

La historia, la vida, el mundo son dinámicas constantes. No podemos detener las cosas y dejarlas estáticas. La creación, la capacidad mental, han dado lugar en todas las épocas a ciertos artefactos (estéticos o no) que forman parte esencial de la cultura.

¿Es posible decir si una obra es artística en su momento con perspectiva histórica?.

No debe estar avalada por ninguna perspectiva temporal, ni por nadie. Como comentaba antes, el progreso viene dado por transmisión a través de la obra de arte, pero para ello no es necesario un paso amplio del tiempo.

Todo este planteamiento es problemático cuando comparamos el antes y el ahora. Para analizar la antigüedad hay que descifrar una serie de códigos, leyes, mensajes y entender que la función estética era un “actor secundario” frente a la labor cultural-religiosa del arte. Hoy hablamos de una función didáctica en el arte para que haya comprensión por parte del público.

Dentro de este papel didáctico, debemos entender que la obra, cualquiera que sea, aporta constantemente ideas. Cuando hacemos algo, y lo damos por finalizado, es el público el que lo está dotando de nuevos significados, lejos del propio pensamiento del artista al hacer la obra. Nos quedamos perplejos con las nuevas connotaciones; las cosas se autogeneran, están en constante manipulación.

En la repetición de las cosas, en la propia obra, existe un proceso de aprendizaje. El objeto se hace familiar, le reconoces otros valores, incluso lo memorizas. A partir de la memoria y a través de

variaciones/combinaciones el objeto se enriquece; tanto es así que podríamos hacer la misma obra toda la vida.

¿El arte es una nueva percepción del mundo?

El concepto de arte es bastante más amplio de lo que creemos. No debe ser algo tan convencional que defina a unas determinadas cosas como únicas. Además el arte es algo relativo, depende del momento, de la postura adoptada, de la época. Todos los valores son relativos y dependientes.

¿Se puede hacer una obra de arte sólo desde la intuición o es necesario profundizar en el mundo de las ideas?

El hombre es una totalidad y trabaja rodeado de muchos factores. El sentimiento es idea y la idea es sentimiento, todo está relacionado aunque predomine una cosa sobre la otra. Hay momentos en que tachan mi trabajo de demasiado intelectualizado, sin embargo, yo no lo encuentro falto de sentimiento.

¿Idea es concepto? ¿En qué sentido hablas de idea?

Idea es el trabajo del pensamiento, es la apropiación de un objeto y expresa generación. Una imagen, cualquiera que sea, genera una idea, pero primero debe existir una elaboración abstracta de esa idea. Por el contrario, entiendo concepto como resumen, globalización.

Estoy en radical desacuerdo. El comportamiento sale al encuentro de lo que existe, fuera nunca hay una elaboración previa. Primero se hace, después, en ese hacer, hay un ajuste de las cosas y, en este ajuste, hay una ganancia de significado en función de la comunicación, del reflejo que produce en los demás. Este es un proceso mental, apoyado en palabras y, sobre todo, en operaciones. Sólo haciendo sabemos que tenemos pensamiento, vida. Es imposible no hablar de psicología al hablar de percepción y de hecho. Esta dinámica de percibir-actuar crea ventajas, cierta estabilidad y una continua reelaboración de la obra.

Cuando uno hace una determinada obra, se equivoque o no, es que tiene el concepto de esa obra. Un concepto es algo claro dentro de una cultura y todos pertenecemos a alguna (somos seres culturales), con determinadas influencias.

Concepto es una elaboración pensada. Es la definición de algo y cuando no sabes su significado es muy difícil elaborarlo. Se empieza nombrando, eso es identificar, señalar. En la psicología genética se habla de preconcepto, pero una persona tiene el concepto tras años de trabajo y de la obtención de conclusiones; sólo se reafirma si lo reafirman los demás (en el caso de la infancia, o se estimula la actividad de un niño o la actividad se para).

Pero esto no son más que estímulos sobre tus ideas o sobre tus intuiciones respecto a una cosa, nada dice sobre la conceptualización del mundo.

¿La conceptualización del mundo tiene que ver con su racionalización?

En cierto modo. Todos los adultos tenemos el mundo conceptualizado.

En nuestra cultura el pensamiento racional es el válido, pero no necesariamente el verdadero.

Ha predominado la razón pero por temas funcionales. La racionalización se produce para que el mundo funcione de una determinada manera. Pero, creo que la creación no tiene que ver con la conceptualización del mundo. Se necesita, al contrario, un concepto del mundo para crear uno nuevo. Tienes una idea, la has elaborado en el pensamiento, la generalizas y, finalmente, la construyes. Más concretamente, si no tienes mentalmente imaginada una obra antes de hacerla, el experimento saldrá mal. Cezanne había previsto absolutamente todo; lo que la naturaleza le estaba dando, él lo traducía a un lenguaje geométrico.

Pero no sabía lo que le iba a salir.

Cezanne dijo que la naturaleza era geometría.

Crear es distinto que percibir. Por otro lado está qué significa para los demás lo que uno hace y qué significa para ti lo que ves. Esto es un problema epistemológico, psicológico. Es un campo amplísimo de investigación, distinto al campo abstracto de la elaboración que sobre lo que yo diga o haga pueda interpretar otro, o un tercero para colocarlo en un determinado contexto. El inicio de cualquier

actividad o tarea artística es terrible y de esto no se habla nunca, ni de cómo se entiende una obra de arte y en qué situación hay que colocarse. Sólo comprendemos si se ha adquirido una experiencia parecida en un campo próximo.

Cuando empiezas a trabajar tienes algo en beneficio tuyo: la ilusión y el frescor de las ideas. El conocimiento de la obra necesita un proceso temporal, en el que te compenetras con lo que ves e inicias un diálogo; la obra te lanza un discurso y tú debes responder con un discurso propio.

Con mi trabajo MENHIRES trato de plantear el origen de la humanidad, que es un momento magnífico porque, como en el individuo, la creación está pura, sin convenciones y libre.

Uno de los mayores problemas del hombre es su libertad, es la elección. Precisamente porque somos libres tenemos que elegir y esto supone una responsabilidad propia. Ahora bien, una elección no tiene que ser necesariamente mejor o peor que otra, debe, ante todo, ser personal.

2. Juan José Gómez Molina (29-04-1996)

Juan José Gómez Molina es catedrático de la Facultad de Bellas Artes de Madrid y anteriormente lo ha sido de otras Facultades de Bellas Artes de España. Está trabajando en temas parecidos a los que se tratan en este curso de “Los Mitos en Arquitectura”, americano en general y sobre la obra de Walter De María, en particular.

“Hay dos hechos fundamentales en la creación artística: la creación de sentido y la creación de valor.”

“Y entonces dibujaré, y al dibujar tendré que violentar hasta con dolor la representación y el brazo.”

“Uno de los pactos terribles del arte contemporáneo que explica la mayor dificultad de aproximarse a él y comprenderlo, es el pacto que existe entre el espectador y el creador del imaginario, en el cual se ha eludido algo fundamental en el mito, que es la razón profunda de establecer un conocimiento. En el arte contemporáneo y en lo que podría ser el tramo final de relaciones entre las cosas que provoca el pop americano, está el empeño en eludir el sentido y el establecer un conocimiento. Hay un pacto entre el creador y su público que hace que el artista no quede obligado a aclarar lo que dice y el que compra no está a obligado a imponer tampoco condiciones sobre lo que debe ser dicho.”

Juan José Gómez Molina se interesa sobre todo por el dibujo como sistema de representación y medio de creación, y por el problema que supone su enseñanza. En la creación de imágenes existe una voluntad de comunicación, de transmisión de un conocimiento o pensamiento, y el deseo de establecer un sentido explicable y entendible. Pero los modos de conocimiento son casi inextricables, así como variados son los modos de aproximación a la realidad. De esta manera la relación que se establece entre el arte y el público puede ser muy variada.

Como conclusión, afirmó que el arte contemporáneo no es un arte narrativo y que, por tanto, no es capaz de explicar el propio mito.

Juan José Gómez Molina: El tema que voy a tratar, de entrada, es cuál ha sido mi preocupación y de dónde surge. Surge de dos territorios que no son iguales: el de un creador que se enfrenta al hecho de dar clase, y lo hace en sitios muy diferentes. Estos territorios se unen generalmente bajo el concepto de dibujo.

Desde esa situación, acabo de publicar un libro con algunos de mis antiguos alumnos que se llama “Lecciones del dibujo”[1]. El tema fundamental es ver cómo es posible aludir a la realidad. El problema de un artista es que se ve obligado a construir imágenes pero no puede renunciar a un sentido del conocimiento, pero ¿desde qué estrategia se puede establecer una relación con la realidad? Ese era un tema desencadenante de otros que hemos ido abordando, porque es un territorio muy cambiante. Si yo trato de analizar lo que ha ido pasando desde mi experiencia con Javier Seguí en un momento de ruptura, con aquellos trabajos sobre expresión libre, cuando había un cambio dentro de la sociedad en la forma de conocer y enseñar, reconozco que fue un tiempo muy interesante, y a partir de ahí he estado en escuelas de Bellas Artes y de Arquitectura.

Entonces, siguiendo lo que dice Paul Valèry en su teoría estética, hay dos planteamientos contradictorios en este proceso y en la forma de establecer un conocimiento sobre él, que es muy diferente al conocimiento que se ha establecido sobre el dibujo y sobre la creación. La reflexión que se ha establecido sobre cómo se puede representar, es una explicación sobre la obra ya terminada, sobre algo que se establece con relación a un conocimiento, unas tendencias, un concepto histórico Pero el problema es que tenemos que efectuar ese tipo de conocimiento desde uno de los planteamientos que Paul Valèry contrapone. Él habla de dos hechos fundamentales en la creación artística que son la creación de sentido y la creación de valor. Hay una cosa que me ha preocupado fundamentalmente como un hecho irrenunciable en cualquier intento de generar una imagen o de explicar o ayudar a alguien a generarla. El nuestro puede ser un campo de arte relacionado con la fotografía, la pintura, el dibujo, la escultura, pero por mi experiencia en el campo de la arquitectura creo que sus problemas pueden ser parecidos. Creo que no hay posibilidad de establecer nada sin una voluntad previa y esencial de establecer sentido. En la creación de imágenes o en su formalización se da la situación de querer explicar algo que pueda ser interpretado y que pueda adquirir un sentido socialmente. Paul Valèry dice que esa búsqueda se hace desde los materiales que no se comprenden, y esto es un tema fundamental con respecto al mito, a un pensamiento lógico,

[1] J.J.GOMEZ MOLINA: *Lecciones de dibujo*. Editorial Cátedra. Madrid, 1995.

ordenado o discursivo. La manera con que aparecen las imágenes que voy definiendo, es una alusión al caos, la sugestión, el miedo, el terror, la pasión y está entre los recuerdos y el sueño del porvenir, es decir, se trata de un material absolutamente incontrolable.

Sin embargo está la otra labor, lo que estamos haciendo, y que no vale nada ni fructifica sin la otra parte de la relación, que es el valor. Es decir, formamos un intento de crear sentido con imágenes a través de ese esfuerzo, pero se hace globalmente, dentro de una cultura, y son en cierta manera los otros los que van a determinar el éxito o fracaso de ese proyecto imaginario. Ese sentido de valor, tiene aspectos más verificables y cuantificables porque se ha convertido en un hecho social, en el que uno pertenece a la parte interna y la otra pertenece al terreno de lo sucedido, de lo construido, de lo verificable, sobre lo que es posible establecer un diálogo con los otros.

El artista, el que crea imágenes, parte de esa situación conflictiva y no puede eludir nunca el conflicto. Un tema que me parece fundamental en la creación de lo imaginario es la imposibilidad de que una obra que vaya a tener una cierta entidad pueda evitar el conflicto. Tiene que mantenerse en la situación límite, ya que toda formalización es un intento de concretarse, y tiene que dejar las huellas del problema, manteniendo esa tensión de donde surge, y debe de ser incluso explícita y ahí es donde quizá llegamos al arte contemporáneo y vemos las cosas que yo quería centrar para entrar en conversación con vosotros sobre algunas de las contradicciones que existen entre lo que es el arte moderno y el arte moderno en sus epígonos, en su momento final. Una de las cosas que me ha extrañado es que este planteamiento parte de un hecho contradictorio: entre lo que quiso decir y lo que dice, entre el papel que quiere asumir y el que asume. Yo diría, para proponer de entrada algunas de las contradicciones (luego intentaré establecer qué tiene que ver eso con un proceso de creación, de aprendizaje del dibujo y a través de qué modelos se formaliza), que uno de los grandes entes de conocimiento se podría establecer en el intento de la vanguardia de romper con un esquema tradicional, de aproximarse a lo imaginario y a la construcción de lo simbólico a través de unas estrategias que hacen una proclama de negación de esos mismos planteamientos. Ahí es donde existe una relación contradictoria entre el pensamiento científico y el pensamiento mítico, todo el conocimiento que cristaliza en la vanguardia y provoca la ruptura y la creación del arte contemporáneo se basa en una contradicción asumida por el pensamiento como una evolución que se aleja del discurso que lo sostenía hasta entonces.

Un conocimiento que se había establecido mentalmente a través de un discurso que remitía a otro discurso. El corte se produce por la imposibilidad de establecer (con dos grandes modelos que habían servido de aproximación, incluso que se habían trasladado al proceso pedagógico) la estrategia fundamental de aflorar la relación con la realidad a través de dos principios, el principio de la naturaleza y el principio de realidad. Sobre esto es sobre lo que más se ha insistido; el concepto de naturaleza que no es un concepto de aludir a aquello que vemos sino aquello que entendemos por natural, y no es directamente por lo que vemos, sino en relación a un discurso preexistente, filosófico, teórico, cultural, que se remite a la primera construcción, ese primer modelo de naturaleza (***), que se establece haciendo alusión a esos principios de lo que es la naturaleza, pero no a la naturaleza como algo entendible fácilmente, pese a que eso parece haberse olvidado a finales del siglo pasado o a principios de éste.

La relación era menos mimética y más reflexiva; en realidad, de esa construcción de lo imaginario a partir de una aproximación a la naturaleza se establece un pensamiento privilegiado para explicar lo que es el pensamiento griego, y eso repercute en la estrategia con que el artista trata de acercarse a ella. Hay una frase en uno de los grandes tratados que es muy curiosa porque dice: "... y entonces dibujaré y al dibujar tendré que violentar hasta con dolor la representación y el brazo..." (***). Aquí hablamos en un término físico, esa manera con que se caligrafía con el brazo, con que se define, es una relación casi quirúrgica. Se trabaja a través de un lugar aparentemente privilegiado que parece justificar ese acercamiento a partir de un concepto como el de la belleza, que trata de ser unitario, de establecer un sentido de aproximación casi religiosa, unitaria de la realidad, a partir de un principio único, al cual todas las cosas parecen someterse.

Con Diderot está muy claro otro corte, el gran corte entre el concepto de naturaleza y el concepto de realidad. El concepto de realidad presupone la no existencia de un modelo, pero sí la persistencia de muchos modelos que se pueden reconstruir a través de la experiencia; él habla de su enseñanza del dibujo como una manera de construir a partir de lo que cada cuerpo tiene diferente, frente al modelo anterior de estrategia del dibujo que se basaba en aquellos elementos que parecen conformar la unidad del sistema. A partir de ese momento el hecho parece ser explicado de modo contrario, en los elementos que se salen de ese discurso y permanecen en lo particular. La propuesta consiste en estudiar los cuerpos, los jóvenes y los deformados, y va a surgir el otro gran modelo de realidad a partir de un concepto de naturaleza como un concepto de modelos múltiples, que puede investigarse en la naturaleza, porque ella es la maestra caótica. Ese discurso se basa en la relación con la manera

en que yo aludo a la realidad, y tiene una unión con el discurso de la palabra, que es un discurso previo. Toda representación remite a su vez a otra que tiene un orden, que es el orden de la palabra.

Eso se ha recalcado poco y a mí me parece fundamental, el gran corte que se va a producir por la dificultad de aludir o reconstruir lo imaginario. El lugar privilegiado del habla que es el remitir a un concepto de nosotros mismos, a la representación ejemplar, hasta cierta manera caótica, pero siempre se reconstruye a través de una historia, se representa algo que es a su vez, representación de otra representación, el cuadro, el lugar privilegiado. El habla es una escena teatral, en donde los protagonistas asumen la coherencia absoluta o asumen cierta parte del caos, entran en un teatro que puede llevar de un teatro del orden a un teatro del absurdo. Esto sería lo que hubiese caracterizado cómo nos acercábamos a reconstruir desde el dibujo la posibilidad de esa realidad. ¿Qué pasa cuando Theo Van Doesburg dice en De Stijl que esa fraseología está muerta y no es posible seguir hablando de esta realidad? Entonces hay otros modelos que lo sustituyen. Si no podemos hablar de lo que vemos, ¿de qué podemos hablar? En ese intento de encontrar un orden en el discurso hay una situación casi mítica, en que hasta entonces el discurso parece remitir a algo fuera del mismo; toda alusión a partir de la representación, a partir del concepto de la realidad, son representaciones que aluden a otros lugares privilegiados de otras representaciones esenciales.

El pensamiento occidental cada vez se va a radicalizar más, va a sentir su impotencia de no hablar de nada que no sea de determinadas cosas que podemos comprobar. El pensamiento científico es el que lo asume, y ahí empiezan las contradicciones (el papel mítico) al ser él el que puede seguir hablando de algo esencial que no puede remitir ya a nada. Por su propia definición, el pensamiento científico es un pensamiento que establece unas bases sobre las que puede hablar y elude otras cosas. Delimita que puede hablar de lo verificable, de lo repetible y de lo que se puede comprobar. A partir de ahí se establece un pensamiento científico. Pero, ¿cuál es su éxito?: su propia efectividad sobre el mundo material y sobre un campo del conocimiento que permite operar y transformar la realidad sobre elementos controlables.

En un determinado momento muchas cosas se salían del discurso, pero ese discurso exorciza todo pensamiento mítico y establecía una exclusión, con un pacto de no hablar de aquello de lo que no puede hablar; no se puede hablar del amor, de la muerte ni de Dios, pues no son cosas comprobables, ni objeto del propio método que se establece. Ahí es donde ese pensamiento me parece contradictorio, en el territorio del arte, que no maneja ningún material homologable con estos planteamientos. Hay una situación crítica ante la imposibilidad de hablar de lo que vemos y entendemos por realidad, existe una crisis sobre la representación, sobre que lo que puede ser comprendido, de tal manera que surge la dificultad de dibujar. La importancia de establecer una representación reside en que existe una duda sistemática sobre lo que veo y lo que entiendo, por aquello que veo de la realidad. Al no tener ningún modelo de ella, la huida se produce a otros territorios; también hay más temas pero que no es el momento de tratar, como por ejemplo, la aparición de la fotografía y porqué sostiene un elemento que hasta entonces también era conocido y había sido la base del dibujo. El renegar de la posible representación lleva a una situación traumática, ¿cómo puedo conocer?, y además en el proceso de enseñanza, que es el tema que nos preocupa, todavía es mucho más grave, porque esa situación afianzada de que el aprendizaje está basado en un sistema que ha reconstruido esa realidad, parece no sólo no ser un camino privilegiado, sino no tener su misma entidad, porque esos modelos existentes ni existen ni son creíbles. A partir de ahí se van a generar dos grandes sistemas, y éste es el tema del libro, establecer los grandes modelos.

Hay tres posibles recursos que van a sucederse: uno, si no puedo reconstruir, ¿qué puedo hacer?; y hay un modelo que es curiosamente muy académico, que es donde las propias estrategias de las escuelas recurren a un conocimiento conservador. En una frase de Cezanne, que se ha puesto como ejemplo de la ruptura con la modernidad, dice: “todo se puede reducir a un cono, un cilindro y una esfera”. Esto parece el prototipo de lo que es más moderno, pero es pura mentira, y de ello me gustaría hablar: de las contradicciones de cómo se explica lo que ha sucedido cuando ya nada de lo que ha sucedido tiene ninguna razón de ser con lo que nosotros vemos. Esa frase de Cezanne que, con una cierta incultura general, figura en todos los libros, se cita como un principio de modernidad (***). Al mencionarla, se cita textualmente una frase de Rubens en su cartilla, que a su vez éste había citado de una cuartilla de Filarete; es el orden geométrico que se imponía previo al aprendizaje o la representación y que era punto de arranque de toda una tradición académica, la norma previa al orden de comprensión y de discurso para explicar las cosas. La gramática de la modernidad es, entonces, un intento en cierta manera conservador, de establecer alguna relación o principio donde sujetarse ante la experiencia que recurre a sus propios métodos, a la esencia de la estructura del propio aprendizaje, es éste el que se convierte en la representación esencial basado a su vez en una cierta traslación metafísica existente en toda la construcción geométrica. Parece que esos principios pueden ser analizables sobre un territorio seguro del conocimiento. Tratan de establecer un modelo científico de aproximación a lo imaginario a partir de la certeza que provoca su propio método, y

desde ahí tratan las cartillas de Paul Klee de establecer un orden que domine el caos, ante lo que parece no comprender nada, pero que es más radical, pues no se está negando sólo la representación del cuerpo humano, sino que se está invalidando el discurso verbal, la construcción de la narración como el elemento que sirve de soporte para la comprensión. A medida que esa gramática entra en crisis, ya es imposible dar cuenta de los fenómenos esenciales.

Hay una anécdota que es divertida; tenemos la teoría de la Gestalt que podría haber permitido ese acercamiento, pero en el color es todavía más claro que no era posible: se dice que el azul vale siete, se hace una aproximación del peso que pueden tener los colores y se establece un orden cuantificable, luego se dice que parece que no está tan claro que el azul valga siete, ... etc. Finalmente, al cabo de diez años se vuelve a cambiar, pero en una última publicación se dice que lo que es seguro, ¡es que el azul vale cinco! Cuando esa gramática (que trata de establecer un principio lógico que explique la trayectoria de aproximación) entra en crisis, surge otro modelo que es fundamental: si no puedo hablar de mi propio territorio, hablemos de lo inefable, nos acercaremos a lo imaginario a partir de lo más profundo e innato en nosotros que es el acto más convulsivo, e incontrolado, como luego utilizaría Duchamp..., en el azar. No puede haber ese control que había cercenado la posibilidad de acercamiento, ahí se produce el cambio, en un intento de recuperar lo mítico, pero una mítica sin narración, sin posibilidad de rituales.

La gran ruptura que se produce frente a todo este contrasentido, al recurrir para reconstruir lo imaginario a un pensamiento que excluía la posibilidad del propio hecho mítico, es la aparición del pop americano, que establece la posibilidad de seguir hablando del mito, de reconstruir una mitología a partir de rituales existentes, de una relación preexistente. Pero a pesar de todo todavía asume una cierta contradicción porque la reconstrucción se hace desde una cierta sensación inefable de esa amalgama, desde una actitud sincrética que niega hablar de aquello de lo que habla. Quizá uno de los pactos terribles del arte contemporáneo que explica la mayor dificultad de aproximarse a él y comprenderlo, es el pacto que existe entre el espectador y el creador del imaginario, en el cual se ha eludido algo fundamental en el mito, que es la razón profunda de establecer un conocimiento. En el arte contemporáneo y en lo que podría ser ese tramo final de relaciones entre las cosas que provoca el pop americano, está el empeño en eludir el sentido y el establecer un conocimiento. Hay un pacto entre el creador y su público que hace que el artista no quede obligado a aclarar lo que dice y el que compra no está obligado a imponer tampoco condiciones sobre lo que debe ser dicho. Hasta entonces toda construcción imaginaria se basaba en un pacto contrario de transparencia, en el que quien encargaba la obra establecía los valores de aquello de lo que se hablaba y se veía obligado a decir de que hablaba, de su programa.

En una entrevista contemporánea, cuando se pregunta a un artista sobre lo que ha querido decir, éste responde: ¡¡pero por Dios, ¿cómo puede usted preguntarme eso?!! ¡para eso está la obra! Si al público se le dice porqué te interesa esa obra pueden replicar que el artista es libre y establece un mundo imaginario, incomprensible y mítico. Un hecho donde se radicaliza esa situación es en los monumentos dentro de la ciudad. Yo defendí en un congreso en Tenerife, en el que todos entraban con una sensación lastimera, que el público no entendía la realidad, que todo lo que se hacía eran excentricidades, y los críticos querían hacer un acercamiento hacia la gente como un acto educacional, para que comprendieran y así pudieran quedar sublimados al entender el valor inefable de aquello y que no debía haber problema, pues el arte debía tener unos valores fundamentales,... etc. Yo recordaba una frase de Bruno Zevi en un artículo que se llamaba “El Código Anticlásico”[2], en el que se decía que se estaban desaprovechando todas las posibilidades del arte contemporáneo, y está muy claro cuáles son sus contenidos y su estructura, y, lo mismo que existen leyes en el código clásico, se puede establecer otro código, con diez puntos que explicaban el arte moderno. Tres de los principios fundamentales eran la excentricidad, la falta de simetría, otro era la negación de la perspectiva y el tercero la negación del orden estructural o jerárquico, y la idea de la ruptura entre el dentro y el fuera, dentro de la ciudad como una interpretación permanente entre ciudad y naturaleza.

Con esas premisas no se puede hacer un arte situado en la perspectiva de una ciudad pues el propio código ha excluido el caso de los objetos simbólicos de ese territorio. El territorio de la ciudad moderna era el territorio de los sitios, no de los lugares. La arquitectura moderna hace una exclusión del lugar con características de sentido y establece lugares de relación funcional tanto orgánica como estructural y de usos, luego entonces no nos extrañemos de que eso suceda. La relación del arte con su medio se ha roto o ha entrado en contradicción a partir de esos principios.

Y para recapitular, tanto en la enseñanza del dibujo (pues en el libro he tratado de mantener o

[2] BRUNO ZEVI: *El lenguaje moderno de la Arquitectura. Guía al código Anticlásico. Arquitectura e Historiografía*. Ed. Poseidón. Barcelona, 1978.

reconstruir el hilo conductor de la definición del dibujo relacionado con la creación de la idea, incluso no con la propia formalización del dibujo) como en los tratados clásicos, se diferencia con claridad entre el dibujo interno y el externo, entre el pensamiento y su formalización. Entonces lo que tenemos es cómo nos podemos acercar a explicar las cosas si hemos perdido, o asumido que, el discurso que parece prepotente, el único que parece tener prestigio dentro de nuestra cultura, que es el discurso científico, que ha excluido el hablar de aquello que nos inquietaba como puede ser la muerte, el amor, la pasión, etc.; sin embargo, hemos colocado ese discurso como ejemplo, como verificador constante del pensamiento, incluso en la existencia de otros discursos parece el único verificador, válido como punto de referencia, pero si yo intento hablar de algo inefable, he perdido una de las cualidades del mito que es la narración.

El arte contemporáneo no es un arte narrativo, no es capaz de explicar el propio mito. No tiene las cualidades que habían hecho del discurso mítico la gran historia de alusiones desde donde se reconstruía en la búsqueda de hablar de algo transcendente, inaprehensible, a lo que no puede llegarse desde el discurso mítico, sino a través de la reconstrucción poética. Gran parte de la pobreza del arte contemporáneo es la doble situación esquizofrénica del propio material que maneja. Sólo el arte americano parece remitir a otras cosas a través de un factor distorsionante, pues es el propio manejo de las cosas, su propio consumo, el único que puede explicar las inquietudes de esa cultura. También resultan inquietantes, los mitos que reconstruye el mundo americano, frente a la vanguardia Europea, ensimismada e incapaz de establecer un conocimiento y convertida su propia práctica.

A través de una normativa previamente avalada por el concepto de vanguardia, veréis que cualquier crítico que trata de justificar una acción, no dice el sentido, por lo que aquello se instaura como valor. Ese es un programa moderno. Así sucede en la etapa fundacional de las vanguardias en que cada artista no dice lo que es vanguardista, sino lo que está mal de la etapa anterior. El artista contemporáneo tiene su fuerza en el dogma, lo que a los socialistas de Marx les permitía hablar en el campo de la ciencia, no del conocimiento científico. Por eso la pintura vuelve a cuestionarse esa necesidad de sentido y que remita a algo y trate de encontrar desesperadamente algún valor, aún a sabiendas de que para aquello de lo que hablamos no vamos a encontrar nunca una solución. Tendremos que hablar de la muerte aún a sabiendas de que después de tres mil siglos de preguntas acerca de lo que pasa después de morir, las preguntas no tengan sentido. Sabemos, y ahí empieza la tarea del héroe, del mito, que aunque es imposible descubrir ese sentido, que está fuera de nuestras posibilidades, sin embargo se mantiene la necesidad de enfrentarse a un tema asumiendo previamente la derrota, aunque peor es asumir la derrota totalmente y dejar de adentrarse en un vasto territorio de sentimientos humanos. Este es el tema del último libro que hemos sacado, “Lecciones del dibujo”, una reflexión fin de siglo, un intento de clarificar las contradicciones, un arte que partía de una crítica al objeto trivial, a la anécdota de la pintura como representación, a la crítica que avala el valor de vanguardia y vuelve a convertirse en repertorio de imágenes conceptuales que se mistifican volviendo a adentrarse en el terreno de la más pura anécdota dado su carácter dogmático. Trata de reconstruir una teoría de lo que ha sido la enseñanza del dibujo, de recoger los textos que han sido definiciones en dibujo, tratar de cuestionarlos y relacionarlos, de los hechos y fundamentos de los cuales partían. Hemos intentado hacer un libro fin de siglo, tan distante de la vanguardia como de lo que había ocurrido hasta el siglo XIX.

Replantear el hecho en todas sus complejidades para evitar lecturas ingenuas y desfasadas. No hay que hacer lo nuevo sino lo que es necesario. El final de siglo tiene que volver a plantearse los mitos o falsos mitos de la modernidad, un intento de establecer otra vez contradicciones, un cierto conocimiento sobre los materiales con los que trabajamos, intentando reconstruir lo imaginario (***). Ver desde dónde podemos acercarnos al conocimiento y darnos cuenta que estamos asumidos al territorio dual entre creación de sentido y creación de valor. Hay que entenderse dentro de las propias contradicciones e ir formalizando, sin perder la posibilidad de aludir a otro discurso.

J. Seguí: Para retomar el tema de la representación icónica desde la antigüedad, que yo creo que es un tema que no se ha planteado ningún artesano, sólo voy a decir dos cosas que me parecen esenciales. El tema es un tema típico de la estética: ¿qué cuenta más, un grafismo, una pintura, una escultura o relato? ¿Qué es más poderoso: el lenguaje verbal o el gráfico (***)? Cezanne dice: “yo no sé cómo me va a salir el cuadro...”

J.J.G. Molina: No es el primero.

J. Seguí: Argan dice que hay un primer problema en el arte que es el lenguaje, desde el momento en que no es un lenguaje generalizado; los usuarios del arte no son gente en general. El habla es intransitiva, no es simétrica, sin embargo en el lenguaje hablado hay simetría, pues yo, que percibo lo que dice alguien, también puedo ser emisor y así hay posibilidades de contestar, pero la mayoría de la gente que sufre el arte, lo ve y no lo genera.

Para la sociedad es tratar de hacer discurrir palabras por encima de una imagen, un paseo con palabras y hay imágenes que acompañan mejor las palabras que otras; hay una retórica alucinante que deja ver cuál es el drama interior de la propia construcción.
Argan dice que el artista se empieza a dar cuenta de que no se ve nada de lo que se pinta -de eso también se dieron cuenta Leonardo, Rubens, ... y mucha gente-. El impresionista se da cuenta de que es imposible pintar nada de lo que se ve, y ahí se produce una ruptura; el lenguaje plástico va al encuentro de la realidad, no nace de ella.

El consumo del arte, el consumo político del arte, sobre todo plástico (pues en arquitectura es algo más complicado) consiste en crear un discurso que circule entre las personas, de alguna manera. Cuando en televisión vemos esos programas en que alguien habla de Las Meninas, se cuenta la historia del cuadro, quiénes eran los personajes, qué pasaba con ellos, etc, pero nadie dice nada sobre el drama que ha vivido el creador para que todo eso haya sido posible. Eso es una falta de simetría que hace imposible que se pueda hablar del arte si no es a través de montajes. Nunca se ha hablado del arte ni de los oficios directamente, nunca nadie ha dicho con qué pelea ni a qué se enfrenta el artista. En el renacimiento los esbozos eran algo totalmente íntimo y privado, y hoy todavía no se habla de ellos. Argan habla de una pintura o arquitectura de composición, de búsqueda, y de otra de encuentro, pero esto no es sino la consciencia de lo que es imposible hacer, de la limitación.

Argan dice que en toda la historia se puede hablar del empleo del hierro, del impresionismo y del expresionismo, y a partir de aquí todo es expresionismo... más o menos.

Cuentes lo que cuentes, lo puedes contar de mil maneras, y las escuelas no son importantes por lo que están contando, sino por cómo se cuenta lo que se cuenta.

El mito es una narración de un ritual, que reproduce un modo de hacer. El cuadro cuenta un modo de hacer culto que el artista no quiere descifrar... Esa ha sido su desgracia.

J.J.G. Molina: No. Precisamente yo diría que los dos sistemas antagónicos tratan de explicarlo, por ello las contradicciones que yo mencionaba antes.

Se suele asumir un determinado tipo de pintura hasta el XIX, que se explica en términos literales, y otra que tiene una posición diferente, pero yo pondría ejemplos de todo lo contrario. Por ejemplo el cuadro de Las Meninas, es el dibujo más contradictorio y enigmático que existe, hay una contradicción permanente entre los elementos; no se sabe quién es el espectador y quién pinta, manteniéndose una tensión de discurso (***). Los sistemas académicos establecen que la cuestión no es un problema de imagen, sino del grado de confianza en la transparencia de la representación, sea discursiva de un acontecimiento, como el cuadro de las Lanzas, o una tradición discursiva de la propia estructura. Por ejemplo de los textos de Van Doesburg son más transparentes, en sentido negativo del término, los más planos. Cuando él explica qué es el nuevo arte moderno, convierte el proceso de dibujo en un proceso ejemplar que explica el arte moderno. Sus propios dibujos se adaptan a aquello de lo que habla, en un sentido muy pedagógico respecto a la realidad, y así se pierde la tensión.

En el libro, doy cuenta de un método con una gran tradición entre los artistas; consiste en derramar un tintero y a partir de esa mancha, crear, como también hace Domínguez que inventa la decalcomanía, basándose en el antiguo sistema.

Tanto desde el momento clásico como hasta ahora, hay elementos revulsivos, con actitud de clarificar el propio proceso, de establecer la complejidad que tiene. Ahí el artista intenta delimitar, y establece el conflicto de la propia operación. Aún en los procesos acabados debemos dejar las claves que hagan que el espectador se cuestione. Se puede hablar directamente de la representación o de una iconografía cerrada, de un sistema simbólico acotado. Creo que para que haya sentido, hay que poner los límites al conflicto, para que se establezca una claridad y ahí puede entrar el valor del propio material con el que construimos. El artista conoce al manejarlos cuáles son sus sistemas de acople y los reconstruye de una y otra manera para provocar el chirrido de tal forma que se convierta en un sistema de conocimiento, y el espectador lo sienta.

En el sistema de libertad del arte contemporáneo (aunque yo no creo que haya tal libertad ya que hay unas convenciones muy claras, sobre todo si intentamos introducir el discurso en el sistema de galería, de los gestores del arte, que, como en el siglo XVIII, mantienen una estructura imaginaria colectiva de cultura desde Estados Unidos a Japón, donde las claves de lo moderno están muy prefijadas, así lo que no se atiene a ellas es excluido) el discurso de libertad es algo simbólico, y no se puede poseer lo inefable desde la aventura individual.

Lo que hace el artista es concatenar elementos que hacen referencia a otros, reconstruirlos en un armazón que parezca sostenerse y sea creíble.

La escultura, según se ha dicho, puede ser un sistema para atrapar la luz. El creador se ve obligado a poner redes para cazar sistemas y establecer cortes en lo imaginario, así se obliga a establecer nuevas síntesis de relaciones... que es donde está Rothko.

J. Seguí: A mí me gustaría ir a Nueva York a ver qué pasa en el Guggenheim ¿Para qué el arte moderno? ¿qué ha significado frente a una situación, en este momento, culturalmente conservadora y reaccionaria generalizada? El arte es una terapia ocupacional en este momento y así se ha interferido el discurso de la vanguardia, produciéndose una distorsión hasta que llega el momento en que los más conservadores dicen: "nos ha tomado el pelo todo el mundo"... y se encuentran con figuras muy raras como Rothko o los suicidas del Action Painting, Pollock, que llevan el arte a las últimas consecuencias y se encuentran en la incomunicación total.

Bachelar, en su poética del espacio, dice: "Yo soy un soñador de palabras porque soy un poeta y sé cuál es mi trabajo". Eso también lo dice Valèry: "las palabras no significan para mí lo que dice el diccionario, están en otro mundo, yo soy constructor de palabras y mi verso no quiere decir nada de lo que dicen las palabras, es un amuleto que arrastra ciertas pasiones". Pero el pintor, ¿qué está manejando?, ¿con qué sueña? Hay un lenguaje práctico desarrollado en toda la historia y nadie sabe cómo funciona. ¿Cómo empiezo en un cuadro? Quizá por etapas, con un esbozo que voy tapando con otros, y así se queda mi discurso aplastado, todo lo contrario a lo que ocurre en el lenguaje verbal, donde de una cosa aplastada sale una cosa alargada y en el lenguaje gráfico al revés. ¿Qué sueña un pintor?: ¿con cosas?, ¿con impulsos?

El poeta usa las palabras, que son vehículos que forman cadenas enteras de significado, pero el poeta no piensa en un solo significado sino en millones. ¿Qué hace un pintor? En el arte moderno se puede decir que todos eran al mismo tiempo da-das, constructivistas, neoplásticos, expresionistas y abstractos, todos participaban de todo; era una ruptura que se necesitaba en aquel momento, procedente de una euforia social colectiva revolucionaria, así se encuentra una herramienta que permite entrar en un mundo dinámico. Pero cuando se dice que se entra en la aventura de un cuadro, en la cual las líneas te llevan, etc, es una mentira ¿Qué va a saber de aventuras alguien que no ha pintado un cuadro en su vida? Seguro que no puede entender nada; lo mismo que en el cine sólo te quedas en la imagen, salvo el que se ha metido en el interior del cine, que ve otra película, otra trama que no está en el orden que se está contando. También ocurre eso en la novela. Yo creo que un artista sueña más con movimiento que con temas. Cualquier artista puede coger un tema, pero su problema no es el tema, es otro. Cuando está absorto en un cuadro, todos los días enfrente de él, se piensa en cómo se puede empezar, cómo se recuadra tal zona, cómo se pintó el pie, dónde lo coloco,

Cuando se está frente al cuadro a diario no se piensa en tema, quizá a posteriori sí, cuando alguien lo dice desde fuera. Es imposible pensar retóricamente un cuadro. Si alguien en la Academia lo ha hecho así, ese ha sido el gran error. ¿Qué misión, sino seguir adelante tiene el arte? Si, como dice Argan, el arte está explorando una herramienta imaginaria de primera magnitud, tiene que seguir, aunque no se venda nada; ya se venderán cuando llegue la revisión como ocurre ahora con los Van Gogh o Jasper Jones.

J.J.G. Molina: Yo creo que la lucha es al revés, el arte asumido es precisamente el más nuevo. Es curioso ver dónde está lo que se acepta de manera generalizada, cómo se va moviendo el territorio.

Volviendo a lo que decías sobre lo que piensa un artista, es curioso ver a qué promoción pertenece un artista según como explica sus cuadros: en términos de tensión, de composición, de color, ...

Pero lo que pasa es que uno se enfrenta a la vez a muchos estratos y hay que ver cuál se hace evidente tomando protagonismo, aunque no pueden abandonarse las contradicciones del resto al mismo tiempo. Cuando un estrato se convierte en más evidente, se puede empezar un cuadro muy controlado e ir pensando luego en cosas tremendamente aleatorias, en diferentes visiones espaciales, colores, sentimientos de tacto, etc. Hay saltos a diferentes universos.

Hay un texto chino, "La Brida", que cito en el libro, y que habla de cómo se enseña. Mientras que el arte occidental ha tratado de explicar lo que hace en función de las estructuras, de aquello que puede abstraer del propio proceso, la enseñanza oriental no habla de músculo ni de claroscuro, sino de cómo controlar estados de ánimo. Uno dibuja como si manejara un látigo, donde todo se puede tensionar como estructura hasta oír el estallido, entonces ese es un momento pleno, pero hay otros en los que el látigo se destensa y el gesto se afloja, y todo fracasa; el cuadro no surge si no se produce el estallido.

J. Seguí: Sí, pero hay otro problema, el de la atención; sólo se puede atender a una cosa cada vez; cuando se hace no se puede pensar y cuando se está pensando no se puede hacer; así se salta de atención, aunque ésta puede no estar significada, la mayor parte de ella es inconsciente.

Bachelar y Valèry hablan de un estado de conciencia, de un estado de atención especial que acaba

cuando uno finaliza una obra. Este estado se va fabricando en la propia ejecución del cuadro, novela u obra de arquitectura; yo cambio la atención que se produce en el propio proceso de trabajar. Se fabrica un sistema de significación insólito e inefable, ya que no se puede traducir y que el artista no busca, pues no se persigue la significación, sino que muchas veces se evita, se busca que no signifique nada. Esa es la dialéctica de lo negativo. ¿Cómo se transmite eso? Contando las cosas de una manera que no tiene que ver nada con lo que ha pasado en realidad, por eso vemos que no se sabe contar un cuadro, una escultura, ni una arquitectura. Sólo se cuenta lo que el artista cree que **significa aquello.**

J.J.G. Molina: Y hay traiciones muy curiosas. Yo que he vivido una época de grandes cambios, de lo gestual a lo conceptualizado... es curioso cómo traiciona el lenguaje sobre aquello que hemos creído que hemos hecho, y hay mentiras absolutas. Cuando los artistas nos contamos nuestras obras y cómo las hemos hecho, nos apoyamos en los referentes dominantes en cada momento, que cambian según van pasando los años.

Lo curioso es que en un proceso tan complejo y difícil de describir, uno, como decía Celaya: “Y con técnica, que puedo”, sea capaz de establecer el discurso. Lo que no se puede creer es que el artista lo haga con un conocimiento puramente intuitivo. Hay elementos inconscientes que no se controlan, pero hay que preparar el territorio de la posible aparición. Las cosas hay que prepararlas para que sucedan. Cuando Poe cuenta cómo construye “El Cuervo”, lo hace muy bien, se ve cómo explica los elementos que él podía ordenar y cómo podría cambiar el resultado en función de cómo los maneje; por eso, desde el control que un artista puede tener (el control de sentido y el control de valor de Paul Valèry), cuanto mayor es el nivel de conciencia que se tiene sobre los procesos, se pueden tener las mayores cautelas y posibilidades de acercarse a terrenos desconocidos, controlando un poco la situación. Está lo que se quiere decir y lo que se quiere ocultar, el sistema de creaciones es también un sistema de lo que se quiere ocultar y tan importante como poder ver de qué se habla, es ver de qué no se habla, lo que queda excluido del lenguaje. Por eso cuando yo pinto no hay cosa que me estimule más que alguien me diga que algo no se puede hacer, entonces me obliga a ir a la contra.

Yo recuerdo cuando en “Nueva Lente” hicimos un trabajo dedicado a mí, todos los fotógrafos fueron contra los periodistas, según me contaba Carlos Serrano, que era el director entonces, pues se sentían estafados ya que había un artista que estaba tomando un territorio que no le correspondía.

Es muy importante el tema de las exclusiones y de dónde se establece el territorio que me decía Alfonso Pérez Sánchez.

Se ve muy claro cuál es la copia del siglo XVII, XIX, etc. Cuando pasa cierto tiempo podemos notar que no sólo la copia lo es, sino que es una copia del siglo XIX, copiando por ejemplo a Rembrandt. El artista tiene que tener un equilibrio entre lo que controla y lo que no controla, pero eso no quiere decir que no sea importante cada uno de sus términos. Recuerdo que en un trabajo que hice me llevé un cierto chasco; me fui al Pompidou a fotografiar detalles, con la vana idea de la neutralización de la uniformada pintura del XIX, frente a lo gestual de la primera vanguardia. En realidad yo trataba de encontrar cómo algunos problemas de lo que era la transvanguardia afloraban ya como problemas del artista en el momento en que éste construía una pintura a principio de siglo. Verlo fue muy evidente, sin embargo tenía que haber perdido un montón de tiempo en ese acto de liberación que entonces no era un acto de conocimiento, es decir, que el churretón, el drapping, el arañazo, ... eran los motivos de un artista en los setenta, que sin embargo también eran totalmente controlados por un artista de principios de siglo. No obstante, éste decía que de lo que hablaba no tenía nada que ver con ello, sin embargo tú mirabas un toro y veías que en algún momento él habría tenido que tener un goce especial en reconstruir aquellos elementos que eran tan ricos y sugerentes en todo este sistema de contradicción entre procedimientos que luego se habían convertido en tan importantes como para que un artista lo tuviese como sorpresa. Luego fui a los cuadros de la zona central del Louvre para coger detalles y ver cómo eso no sucedía y mi sorpresa fue que no sólo sucedía sino que pasaba treinta veces con mayor riqueza, profusión y contradicción.

Otra de las mentiras del arte contemporáneo es que se dice que el dibujo no tiene que tener sistema. No sólo existe una literatura de aquello que hablo y cómo lo hablo, sino otros factores como los de la educación sentimental y otros grados de recursos en los cuales los artistas y la propia sociedad, encuentran valores que parecen que tienen que ver con el arte a otros niveles. Esto lo vemos en los tratados de Pacheco donde en el fondo se exponen componentes puramente ideológicos de su época, dando unas pautas en cierto modo coercitivas y que dicen cómo ha de construirse la realidad.

También se olvida, a veces, al hablar de arte moderno y arte antiguo, tratados románticos donde se hace un discurso a contrapelo de lo moderno y de algunos de los clásicos, lo cual es una preparación sentimental en función de la situación frente al abismo, a lo sublime..., aunque el concepto de sublime también ha cambiado mucho.

Otra cosa fascinante es la relación entre dos cosas que parecen contrapuestas: el neoclasicismo y el romanticismo. Al profundizar te das cuenta que forman parte de un mismo discurso, aún con expresiones aparentemente muy contrapuestas.

J.Seguí: En el fondo, son las mismas operaciones con distintos significados.

J.J.G. Molina: Y están utilizando las mismas obsesiones y miedos, y la situación radical que llegan a crear es muy parecida en ambos sistemas. Hay una cosa muy importante cuando Goethe explica en las afinidades selectivas que la naturaleza forma parte de la pasión, y la pasión rompe en cierta manera la posibilidad del conocimiento, estableciendo la situación límite que lleva al suicidio. También en el joven Werther, se habla de esa situación límite; por eso me preocupa volver a colocar la reflexión no tanto en lo formal, como en la tensión imaginaria del substrato que hace que aparezcan las formas, desde las cuales pueden comprenderse actitudes muy diferentes.

Yo tengo amigos situados en campos muy distantes, pero no creo que se hable en ellos de términos muy diferentes, pues se está, como en las obras de Goethe que he citado, en esa situación límite de dos reconstrucciones de una misma ansiedad. Lo difícil es saber de qué se está hablando y cuál es la contradicción fundamental que es la que al final puede permitir la clarificación. Es la angustia del artista que se arriesga a elegir un territorio, un sistema de relaciones que puede no ser válido.

J. Seguí: Sí, pero el otro componente transcendental es el del grupo social más o menos grande, que es el grupo de referencia, donde se ve lo que pasa. Dar el salto a la eternidad es problema de otra índole, que entiendo a nadie debería importarle lo más mínimo. Lo que importa no debe ser la inmortalidad sino entrar en un mundo en el que se esté interesado. Ahí está el papel social del artista.

J.J.G. Molina: El establecer sentido se hace en un mundo lleno de convenciones con rituales precisos y el papel que se está dispuesto a asumir dentro de todo eso lleva a un cierto sacrificio, y cada uno ha de saber hasta dónde quiere llegar. Podría llegarse a papeles heroicos al establecer discursos marginales o situarnos en la periferia de un cierto movimiento, pero eso es contradictorio, porque esa situación te puede llevar a ser ejemplar, a ser punto de referencia. Los momentos claves recuperan territorios o temas de los que parecía que antes no se podía hablar. Esto se establece a partir de modelos preexistentes, nadie genera una ruptura desde la nada.

J. Seguí: Hay otra cosa que me parece trascendental, que es el aprendizaje. Hay que estar seguro de que algo te puede salir razonablemente bien con respecto a tu propio criterio que se va formando durante el tiempo, y eso es una habilidad, cuya adquisición tiene un camino, como el niño cuando aprende a hablar. Luego llega el momento del compromiso con uno mismo. Habría un compromiso radical desde las teorías de la acción, pero cuando se actúa en el campo que se quiere, sabiendo que no puede controlarse nada, eso supone crear un mundo que va en contra de otro, que es al cual se pertenece, y no controlar lo que va a pasar. Si se hace eso y nadie se da cuenta, se desequilibra el otro sistema, que es el social, el que permite estar en el mundo. Ese es el miedo a la libertad de Fromm. Caer en la tentación de que haya gente que te dé su reconocimiento, te lleva a reblandecerte, a caer en la rutina, que es al final una rutina de habilidad.

El estado puro de creación es la libertad, y eso es ir en contra de algo sin pensar demasiado en lo que se está haciendo.

J.J.G. Molina: Además, cuando pintas, tienes que asumir que en tu acercamiento al mundo imaginario se produce una diferencia con los otros que te separa, por eso, como tú decías, hay un equilibrio que resulta difícil.

Los artistas te pueden hablar de los trucos que manejan para distanciarse, para crear la sensación de descontrol.

J. Seguí: Eso lo cuentan muy pocos.

J.J.G. Molina: Hay otros que se inscriben en el círculo de transmisión de experiencias, de enseñanza. Hay muchos trucos que se transmiten y al hacerlo se convierten en todo lo contrario a un sistema de conocimiento.

Al pintar, tengo muy claro que, cuando las cosas van saliendo bien me siento incómodo, sin embargo, si el orden que se ha previsto se va alterando y entra en conflicto, entra en el momento del error, que nos obliga a repetir y a buscar ... Algo que ocurra sin que intervenga el desconcierto, lo imprevisto, la dificultad, no suele decir nada. Hay que asumir que se tiene que seguir por donde uno no sabe, anulando cosas que pueden estar muy bien hechas.

Alumno: Me hace gracia cuando dices que el truco imposibilita la verdad, y yo creo que no. Yo creo que cuanto más truco, más verdad y eso en el siglo XX se ha demostrado.

J.J.G. Molina: El problema del artificio es que cuanto más creíble, es más artificio. La fascinación del

arte contemporáneo es hacer creer que aquello existe, desde lo más alejado de lo creíble, y sólo porque fue en un momento determinado un intento de alguna generación, se ha convertido en lo que explica mejor la realidad y no hay algo que lo explique mejor, sino aquello que supuso una contradicción. Los que en su momento fueron contradictorios luego han sido el ejemplo de lo que era la pintura en esos tiempos concretos.

Alumno: Yo creo que no sólo se trata de demostrar que aquello, como dices tú, existe, sino que la nada existe. Hay una continua lucha de círculos, elipses, líneas alrededor de la nada, y el que más valor tiene es el que se convierte en vanguardia. El circuito es la nada.

J.J.G. Molina: Cuando hoy se dice que no es posible hablar de la realidad, bastaría una acción de gente que pudiera hacer creíble esa posibilidad.

J. Seguí: Yo creo que términos, como contradicción, coherencia, son también mitos transportados del mito de la racionalidad.

J.J.G. Molina: Sí, pero ése es el esquema más lineal que existe.

J. Seguí: Yo no sé si he contado alguna vez que en El País se publicó una carta hace un par de años que decía que los periodistas tenían, efectivamente, la obligación de transmitir noticias, y también decía: “¿no tendrían también ustedes, o alguien, la obligación de ofrecernos una visión del mundo que sea interesante?”

Alumno: No es el emisor quien hace que algo sea interesante, es quien lo recibe, eres tú, quien puede o no interesarse.

J. Seguí: Sí, pero en este instante hay esa cosa que se llama el imaginario social, que parece que está pidiendo interés, cosas interesantes, curiosas, etc, a lo mejor nada más que para consumirlas. Eso si te alcanza y transciende ciertos planos.

Otra cosa alucinante que descubren los epistemólogos a principios de siglo es que un lenguaje sirve para describir cierta parte de la realidad con ciertas premisas y reglas de formación y transformación, y otro para describir otro campo, por ejemplo, el de la física. No son traspasables, no se puede pasar de uno a otro; entonces, si yo tengo una cosa que pertenece a los dos mundos, ya tengo una contradicción. Como en todas las cosas con varios componentes, las atenciones se dividen y todo es contradicción que es imposible resolver.

Puede suceder que de las visiones que se hagan, surja una resonancia que haga interesante cierta situación, y en este instante la crisis ideológica y política está ahí. A ver si a alguien se le ocurre hacer un mundo interesante, no hace falta que sea verdadero ni racional.

J.J.G. Molina: Bueno, es verdadero si cumple la necesidad del imaginario colectivo. Parece que la verdad es una situación muy lineal con respecto a algo. El imaginario colectivo que construye el valor, no se establece tampoco sobre una objetividad verificable. Las cosas se cambian, el proceso de lo que estamos hablando es tan cambiante que para decir lo mismo tenemos que cambiar las palabras pues no es posible seguir diciendo lo mismo. Por ejemplo, cuando hablabas de las características de una época como ahora, se utiliza mucho eso de que no es posible decir la verdad, no es posible aludir, todo está lleno de trampas, de mentiras, todo es fragmento, todo es partícula, y eso se convierte en un lenguaje que forma parte de la verdad asumida, una distribución canónica de la realidad, es decir, ese pensamiento que es destructivo y nihilista, se convierte en un orden seguro, y es retórico escucharlo tan repetidamente, incluso cuando algunas de las cosas que se dicen también son mentira.

Alumno: ¿Cómo puedes decir que una cosa es mentira y otra es verdad?

J.J.G. Molina: Porque es absolutamente necesario, y esto es un término pseudomoderno, porque sólo se habla en términos de verdad y mentira excluyente y no se habla de otra manera. La posibilidad de construir sentido se establece desde un territorio de la verdad.

Otra cosa es que la verdad se adquiere como valor absoluto, ya sean verdades asumibles o transmisibles a través de la revelación u otros procedimientos. La cultura avanza en términos de verdad, en términos de elementos que conforman un sentido colectivo que todo el mundo asume.

Cuando tú me dices tan convencido que es verdad la no-verdad, es porque forma parte de tu colectivo de verdad, que es lo que todo el mundo dice. Cuando se habla de ese no querer decir la verdad, al final se establece un sistema de creencias que forman parte del colectivo. La verdad es un valor asumido colectivamente y es operativo pues influye sobre la estructura de la sociedad y transforma incluso las costumbres y los usos. También la negación forma parte de una cultura asumida colectivamente, y así se puede convertir en un sistema de verdades, de aseveraciones que mantiene la tranquilidad del colectivo.

Alumno: Yo a eso lo llamo verosímil, a lo que tú llamas verdad.

J.J.G. Molina: No, no es verosímil, lo verosímil es al revés. El término verdad es más trágico, más radical, como el de conocimiento.

J. Seguí: El término verdad es un término con enorme tradición filosófica que funciona para la lógica, que luego pasa a otro campo y llega un momento en que se generaliza diciendo, que la verdad es la correspondencia entre una cosa y otra. Entonces depende de las reglas donde se establezcan los caminos, la verdad podrá ser relativa. Sin embargo hay sistemas, no de verdades, sino de creencias y valores, y los valores no son verdades, son valores, y eso sí está en el imaginario colectivo.

Hay sistemas que pueden tener que ver con aspiraciones religiosas, espirituales, etc, pero hay un sistema de valores absolutamente colectivo y social que es la propia permanencia del grupo, de la especie. En ciertos momentos ha habido transgresiones de términos muy provocativos, por ejemplo hablar de verdad en el arte: ¿dónde está la verdad en el arte?

J.J.G. Molina: Sí, pero siempre hay alguien que asume en función de un valor, la verdad de un sistema.

J. Seguí: Puede que el valor sea más o menos conforme con cierto tipo de cosas y que esa cosa transmita mejor que otra simbólicamente ese valor, pero por eso no es ni verdadero ni falso. Una cosa que traslada el significado es un símbolo.

J.J.G. Molina: Sí, pero que se convierte a su vez en el paradigma de quien autoriza la verdad.

J. Seguí: El otro día estaba leyendo a Batimo, que decía enloquecido que entramos en el paroxismo de la interpretación, donde todo es posible, porque interpretar, en cualquier modo, es coger una cosa y entender algo y tratarlo de transmitir y si sale coherente, todo vale.

J.J.G. Molina: Sí, es estupendo, no hay ningún sistema y todo es relativo.

Alumno: No, no todo es relativo. Todo es relativo quiere decir que todo se relaciona y relativo quiere decir verdad. El problema parece ser que nada es relativo, que nada se relaciona, que todo está disgregado.

J.J.G. Molina: No, ¡todo se relaciona!, yo no creo que nada esté disgregado, ... aunque esto es una posición. Yo te diría que cuando hay un término que establece un sistema de creencias, al final, el sistema de creencias es el que establece el sistema de verdad.

En el momento en que dominaba la religión como sistema de creencia, la homologación con la verdad se establecía a partir de principios religiosos que tienen que homologar lo que se hace y lo que se dice.

Cuando la ciencia se convierte en creencia, tenemos la verificación de lo que sucede respecto al sistema de ciencia, que establece la verdad. La verdad siempre se remite a algún sistema que justifica su valor.

J. Seguí: Pero siempre es una analogía, que es uno de los fundamentos antropológicos del conocimiento colectivo, pero no significa lo mismo aunque se esté hablando de eso. Nunca se ha tratado así, con propiedad; una cosa es verdadera si es conforme y funciona con ciertas reglas, y si no, no puede haber verdad ni mentira.

Alumno: Bueno, pero, por ejemplo, sí es verdad que hay un microbio porque yo tengo una cosa que se llama microscopio y puedo verlo.

J.J.G. Molina: Eso es, si crees en el principio de la ciencia, pero tienes que creerte la apariencia pues puede ser engañosa; el microscopio es parte de un sistema y mirar por él te da idea de verdad.

Alumno: ¡No, yo digo que sin microscopio no hay microbio!

J. Seguí: Y con microscopio hay microbios, pero para verlos hay una serie de reglas previas, que se tienen que cumplir.

J.J.G. Molina: La idea de que es posible una partícula que sea el elemento último, se establece en Grecia, y luego se asimila en la idea del átomo. Cuando el planteamiento griego parece arcaico, pasan los años y los nuevos conceptos vuelven a superarse. No hay ningún sistema, ni el científico, que haya establecido una verdad para siempre.

J. Seguí: Sí, hay verdades para siempre en la lógica de Aristóteles: A es igual a A y A es distinto de B, y eso es inamovible.

J.J.G. Molina: Sí, y una cosa no puede ser una cosa y al mismo tiempo la otra y estar situada en dos

lugares, pero en física se demuestra que determinadas partículas pueden pasar por un sitio al mismo tiempo y por dos sitios diferentes, y eso va contra los principios más elementales de las cosas que pueden ser. Creo que mientras se establecen unos principios que parecen sujetar algo, las cosas que salen de ese sistema quedan excluidas.

J. Seguí: Vamos a hacer una especie de recapitulación. Yo creo que el mito fundamental del arte es tratar el arte como mito, como algo raro. Mito en el sentido de mistificación.

J.J.G. Molina: Lo que está es tan mistificado, que es el único valor cultural por el cual el arte se mantiene. Actualmente el valor por el que se acepta una cosa, es que remite su propio valor, el valor trascendente del arte.

J. Seguí: El arte tiene también un valor económico.

J.J.G. Molina: Sí, pero se adquiere dentro del sistema arte. Cuando hoy alguien cuestiona el valor de algo como objeto artístico, lo que lo sujeta es todo el entramado que le permite pertenecer al arte, el valor al cual remite es el valor del propio mito del valor artístico.

J. Seguí: Yo creo que hay un valor de lo artístico y otro de lo artesanal, un Stradivarius, por ejemplo puede valer mucho más que un determinado cuadro, y es algo artesanal o artesano porque no hay quien lo repita y está en un sitio determinado en la historia. Y algo así puede pasar con el arte. ¿Por qué ahora vale tanto el arte moderno? Pues porque ya tiene un siglo.

J.J.G. Molina: Porque ya es historia.

J. Seguí: Ya no se puede repetir, es un lujo asiático que diferencia a las clases dirigentes, y revestirlo así es volver a justificar toda la historia del poder. El arte tiene un papel, primero un papel terapéutico, luego otro, complicadísimo, que tiene que ver con su propia génesis, con su naturaleza, y ése está abandonado por todo el mundo, es el único que no le interesa a nadie, quizá sea por mantener el valor de la obra singular. A lo mejor el arte ha muerto como dijo en cierto momento Nietzsche, y entonces se entierra y ya está, se cambia el estatuto de las cosas y seguimos hablando de lo mismo desde otro punto de vista.

J.J.G. Molina: Sí, pero fíjate que el término es importante. Las cosas pertenecen a un sistema que se llama arte, de tal manera que al decir arte, encadenamos un conjunto de objetos que pertenecen a él.

Alumno: Pero, ¿qué es arte o qué no es arte en este momento? Que me digan que es arte lo que hay en el Reina Sofía y no es arte lo que aparece en Telecinco, eso es por puro poder.

J.J.G. Molina: ¿Y qué ha sido antes?, ¿qué era el arte sino puro poder? ¿Crees que el valor de la obra de Velázquez es diferente del valor de la obra de otros?

J. Seguí: Bueno, a mí lo que menos me importa de Velázquez es que sea bueno o malo. Eso sí, descubro cómo procedía y eso me sirve para descubrir una época. No hay porqué mitificarlo, no era el mayor pintor que ha habido nunca, era un señor que había allí y que hizo una serie de cuadros muy significativos.

J.J.G. Molina: Los trucos forman parte de un colectivo muy claro, analizándolos vemos cuáles eran los trucos de la época donde se reencarnaba lo imaginario. Lo importante, tanto como pintar, es hacer que la creación se incluya dentro del sistema que explica el valor como objeto artístico. Un factor importantísimo del valor de un objeto para que sea artístico, es convencer de que aquello forma parte de una cadena de sentidos que se establecían como arte. Duchamp introduce un elemento beligerante que está en contradicción, con una idea muy reduccionista. Hay algo que me fascina y es cuando se dice que el arte moderno introduce objetos que son extraños, como el urinario de Duchamp, o las reliquias, que son objetos artísticos en las catedrales. Son tan extraños al sistema, que en su momento pertenecieron a un sistema y hoy quedan excluidos. La primera reconstrucción de objetos que forman parte del sistema son las literaturas para la descripción de los peregrinos, para el descubrimiento, para narrar los objetos. Son objetos mágicos, todavía mucho más extraños, y a mí hay algo que siempre me ha asombrado que es la ingenuidad o el reduccionismo que hay que hacer del arte para que determinados elementos del arte contemporáneo parezcan producirse fuera del sistema. Por ejemplo, cuando se dice que un artista ha utilizado piel en una escultura en Arco, todos se rasgan las vestiduras y dicen: ¡hasta donde está llegando el arte moderno! Esto es una ingenuidad tremenda, pues ahí está el Cristo de Burgos, mucho más antiguo y hecho también con piel, pelo y articulado. Eso formaba parte del sistema arte que era exclusivo, lo que no era eso, no era arte y eso era ortodoxamente arte. Toda la imaginería española es arte y es mucho más desconcertante, más plural, más llena de elementos interdisciplinarios, y es curioso que hoy un artista introduzca por enésima vez algo ya inventado y se diga que está rompiendo e introduciendo algo dentro del sistema de arte, cuando en realidad, lo que hace, ya se podría llamar académico. Productos que hasta el siglo XIX estaban dentro de la cadena del arte, hoy están excluidos, de tal manera que cuando un artista

hace hoy una instalación dice pertenecer a la continuación de Leonardo, trata de explicar como si fuera un hilo absolutamente Kafkiano, que primero nacía en Leonardo, luego seguía en Ingres, y luego en él. Se excluye el arte religioso español como no artístico y resulta que el señor que pone una gotita de sangre en una exposición dice pertenecer a Leonardo, Ingres y Mondrian y su justificación excluye lo que antes era un sistema de arte: chorros de sangre, de pelo, lágrimas. Sólo se hace heredero de Duchamp pero no de todas las reliquias de los Santos.

Esto me parece fascinante, el artista tiene que explicitar. Creo que el gran riesgo es que al mismo tiempo que se construye un objeto, se establece su posición respecto al conjunto de objetos que han formado parte de lo que se llama arte, y que forma parte del sistema imaginario de un colectivo, que como dice Bachelar, es bastante más complejo que lo que asumimos. Esa es la parte fascinante de un artista, que no sólo maneja imágenes de su nivel de referencia, sino que está modificando el propio sistema de exclusiones, de verdades y mentiras, que él establece, y si eso es asumido colectivamente, ya entra a formar parte de la verdad para el futuro.

Alumno: Sí, pero como dice Javier con razón, lo que la gente lúcida asume, no es que esa introducción del nuevo objeto sea cierta, sino que la apuesta del creador sea interesante.

J. Seguí: Bueno, en el campo de la oferta y la demanda, en el mercado, que es lo que da verdad o mentira a las cosas, hay una palabra más genérica que arte, que es artificio, cosa artificial.

J.J.G. Molina: Ese término también ha muerto, se utilizó en los años setenta.

J. Seguí: Las máquinas Olivetti de no sé que año, se siguen vendiendo y son mucho más caras que antes y las gramolas también están en ese circuito, y los orinales que antes se usaban . Hay un circuito de cosas que eran útiles, y uno se pregunta entonces qué va a pasar con la cosa probablemente más importante de este siglo, que es el aspirador (mucho más importante que las Meninas); algún día estará en los museos.

J.J.G. Molina: Las hachas de los verdugos están en los museos.

J. Seguí: Primer problema: un artista, ¿sabe exactamente qué papel juega?

Las grandes firmas que fueron arquitectos famosos hace años y hoy tienen, una vez muertos, plantillas de veinte mil personas, ¿qué significa? Eso es una maquinaria, que tiene incluso a la banca detrás; eso, ¿es arquitectura o qué es? En Méjico, por ejemplo, hay recintos donde se hace arquitectura con las manos y se dice que eso es arquitectura. Entonces la pregunta es qué papel se asigna a alguien que quiere ser artista. ¿Un papel mitologizado? La mayoría de los artistas que se meten en camisa de once varas acaban enloquecidos con un maestro religioso a su lado y viéndose a sí mismos como Frank Lloyd Wright, o como Le Corbusier, como enviados del altísimo que viene a transmitir una verdad. ¡Eso es una cosa de locos! ¿Será necesario tener que recurrir a eso para hacer horizontales y verticales?

J.J.G. Molina: Yo creo que es al revés, que sólo se puede hacer si se ha asumido ese papel.

J. Seguí: Yo creo que no, ahora se puede estar loco, se puede hacer lo mismo sin creerte nada.

J.J.G. Molina: Pero no es lo mismo, si se hace eso no es lo mismo, no se puede repetir nada, lo que pasa es que la seguridad consiste en repetir los arquetipos anteriores como modelos de conducta todavía viable, cuando en realidad son imposibles de reconstruir. Yo decía que ahí estaba el académico, que es alguien que vuelve atrás, establece un sistema de imágenes y confía en el papel que éstas seguían teniendo, cuando en realidad esas imágenes no tienen ese valor y además tienen que ser problematizadas, e incluso cambian el sentido; es como cuando hoy en día se utiliza el término vanguardia en los artistas que forman parte del Reina Sofía; y yo diría que la vanguardia está formada por esos señores que están estrellándose en un territorio que tienen que conquistar y son los que se llevan las tortas porque tienen que ir contra algo. Nadie confundiría nunca en términos militares lo que es la vanguardia y lo que es el ejército de ocupación, que es el instalado en los centros neurálgicos del entramado militar y dominan, establecen criterios y no dejan surgir nada capaz de establecer una ofensiva contraria.

Se sigue utilizando el término vanguardia cuando debería hablarse de ejército de ocupación. Todos aquellos que iban a destruir los museos, forman parte de lo más esencial de ellos, y son más caros que los propios museos. Toda la ruptura de los surrealistas en la quema de la anterior iconografía, forma hoy parte de la verdad y ya ha tenido su exposición en el Reina Sofía. Mientras que alguien no problematice el propio sistema de imágenes que establece el valor de los principios, éstos seguirían existiendo, y si subsisten no habrá otros para referirse al siglo XX. Habrá que buscar imagineros, gente que haya hecho imágenes. Hubo un momento en que mientras el movimiento novocentista iba

a los salones, existían prácticas imaginarias fuera del sistema, pero hoy, nadie podría poner ejemplos alternativos, porque, como nunca, existe un sistema estructurado que forma parte del sistema de poder académico. Mientras que no haya alguien más, sólo ellos podrán hablar del siglo XX, sólo serán entendibles en imágenes, el siglo XX con ciertos personajes, como sólo entendemos el siglo XVII, si vemos los pintores del siglo XVII, mientras el terreno de la pintura no se convierta en un terreno que no explique nada, como hoy no sirven para explicar nada los sistemas religiosos que fueron algo en determinada época y que ya han dejado de tener el valor ejemplar de referencia. El artista genera los sistemas de referencia, ayuda a formar los sistemas de imágenes que van a convertirse en modos de explicación. Mientras no haya otra cosa, serán ellos quienes lo expliquen, así que no hay alternativa mientras que el sistema no se convierta en problemático.

J. Seguí: Hay una cosa muy importante; yo pienso que el gran drama de la arquitectura moderna, sobre todo en el tema central de la vivienda, es que la arquitectura moderna forma parte de un movimiento ideológico e imaginario trascendental, pero fracasa porque no cambia ningún mito de la cotidianeidad. Cambia algo la manera de entender las cosas, transmite un nuevo entusiasmo, un paroxismo formal, pero no cambia la manera de entender las cosas, no cambia mitos y entonces desaparece en sí misma porque no incide en nada y entra a formar parte de la producción de artefactos. La arquitectura ya tiene la misma categoría que el diseño de cosas. La pintura, ¿ha incidido en los mitos? Yo creo que no, los mitos de la visualidad siguen siendo exactamente los mismos, incluso si se ha dicho algo, con relación al cubismo, ha sido insistiendo en el mismo mito de toda la vida. No se ha modificado nada y sin embargo, el estatuto del pintor en la sociedad ha cambiado. Ha cambiado radicalmente al entrar en el mercado y puede afirmarse que lo mismo que ha muerto Dios, ha muerto el arte, aunque todavía existen algunos grupos de poder que intentan mantenerlo vivo, para mantenerse a sí mismos y eso es verdad, porque no se les ha ocurrido todavía como ofrecer un prestigio nuevo sobre otra mitología diferente. Entonces, ¿dónde estamos? ¿Estamos en una época de revisión en la que la única manera de gozar es volver a los orígenes, desmontar la retórica, descubrir todas las trampas terminológicas, hacer coherente lo que sabemos? Recuerdo que el otro día Miguel Martínez Garrido se enfadó con el conferenciante italiano y le decía: ¿cómo me habla usted de un modelo de hombre que ha sido superado hace treinta años? Vamos a ser coherentes, en este momento hay un estado de la cuestión que hace que las cosas tengan una cierta entidad y eso funciona por todas partes; es imposible ya ese grito de Batimo: ¡por favor!, quiero una estética, un fundamento filosófico que me permita descubrir si una interpretación es falsa, si es contraproducente o no lo es, porque si todas las interpretaciones son posibles, ¿dónde estamos? Quizá es un gran avance el que estamos haciendo; lo que hay que inventar, ¿es de la misma naturaleza de lo que había? Aparentemente sí; si te falta una cosa la inclinación es que necesitas el ídolo hasta que llegas a la cosa que primero es una imitación, pero ya somos suficientemente mayores para saber que eso no es así, ahora haría falta otro tipo de discurso desmontando toda esta historia y prácticamente eliminándola o dejándola como una especie de curiosidad. Otra cosa muy importante es que otro de los avances de este momento es la propia metodología de la historia; la historia de dentro de cinco años no se va a parecer en nada a la que ha habido hasta ahora, ya no vale para nada la historia del manual, la historia es una interpretación. No hay paradigma universal que lo ate todo, existen los paradigmas enlazados.

J.J.G. Molina: Yo creo, en cambio, que existen paradigmas que unen la totalidad de la situación.

J. Seguí: Yo creo que no.

J.J.G. Molina: Sí, esos principios.

Alumno: ¿Nos pones algún ejemplo?

J.J.G. Molina: Cualquiera, un sistema en que toda una familia está convencida de que no puede hacer nada, forma parte de una verdad tan absoluta como la de aquellos que están convencidos que pueden hacer. Forma parte de una verdad asumida por todos. Yo diría que en el momento de la contrarreforma, les parecía que había mucha más diversidad y había más diversidad que la que tenemos nosotros ahora. En el pensamiento de la época, vamos a suponer una época medieval, y tomando un tema tan cerrado como puede ser la iglesia, en aquel momento se percibe como un momento caótico, porque se ha acotado el sistema desde el cual se establece o no, el caos.

J. Seguí: Yo no lo veo mal, yo lo veo maravilloso.

J.J.G. Molina: Si yo no digo que no sea maravilloso, digo que siempre es caótico, y que siempre se percibe, pero lo que no me creo, o me da miedo creerlo, es ese pensamiento que dice que nada se puede establecer, que todo es fraccionario, que todo forma parte del sistema que permite construir el territorio de lo que es la verdad o de lo que entendemos así o de lo que es posible en una época. Es tan amplio, tan complejo y tan contradictorio, como cuando se reunían en un Concilio, Albiguenses, Dominicos, Jesuitas, etc, que había conciencia de diversidad, de lo plural, como nunca en ningún

siglo, y ese era el pensamiento que ellos tenían. Cuando se sale fuera del sistema se ve que es acotado y reducido. Yo tengo miedo a la asunción de que tu cultura es compleja, contradictoria, imposible de abarcar. Cuando se hace eso se renuncia a producir una distorsión del sistema que permita verlo desde la distancia. Mientras que se está confiado en la diversidad y la pluralidad se está contento con lo que sucede y lo ves todo como un elemento posible y sugerente porque hay muchas opciones. Yo siempre lo digo a los alumnos, cuando dicen que un bodegón barroco tenía una visión muy reducida y que hoy día se puede poner cualquier cosa en una instalación; en el fondo, al delimitar el cuadro del XVII hay un montón de objetos que se pueden poner arbitrariamente, y en la instalación parece que los objetos son variadísimos, pero en el fondo son siempre los mismos; yo lo sé porque he vivido esa época como creador y en los años sesenta, en que parecía que se ponía de todo en los dibujos, ahora los miro y veo que sólo eran cinco cosas, sólo cinco. Las instalaciones son mucho más limitadas que el bodegón, y el artista que está en la instalación cree que está en un sistema abierto de posibilidades mientras que el del bodegón está en un sistema cerrado. Eso no es así, el de la instalación se mueve en un sistema tan cerrado como el otro; si no tiene conciencia de su límite y cree que el sistema es inabarcable porque es muy variado, seguirá sujeto a él.

Entonces el único camino, es hacer el esfuerzo constante de entender la lógica que establece esa aparente ilógica, esa aparente libertad del sistema, porque es en ese momento cuando se puede variar de sistema y siempre ha sido así.

Solamente cuando alguien descubre que algo se podía pintar, se acaba el sistema anterior (cuando todos pintaban temas religiosos y alguien deja de hacerlo, o cuando todos pintaban historia y alguien deja de pintar historia). Creo que hay una excesiva ingenuidad de tomar nuestro siglo como enormemente abierto, y eso dificulta abrirlo. Es necesario encontrar las claves que unen el sistema de objetos desde el que se está trabajando, para poder salir de él. Si no se entiende esto y se cree que la variedad es infinita se provoca lo que se llama excitación. Si veis las entrevistas a artistas americanos, utilizan el término excitante, y esa especie de excitación no es más que una caricia que se provoca dentro del sistema, que es tranquilizadora y que lo mantiene.

J. Seguí: Una cosa clara, que además es otra consigna del arte moderno, es que lo importante del arte es transgredir, escandalizar, y yo me pregunto, ¿qué posibilidad hay de escandalizar cuando el terrorismo está perfectamente asumido? Hace unos años en una Bienal de Venecia tuvo lugar la última provocación insoportable; un artista presentó a un oligofrénico sordomudo que pesaba doscientos kilos y lo tituló “Microcosmos 2”. No lo pudo soportar nadie.

J.J.G. Molina: Pero hasta eso era una ingenuidad, porque en la edad media se ejecutaban las obras de arte como principio legal de ejecución. Hay que empezar a hablar, no por tendencias; hay libros que empiezan a hablar de imágenes y del problema de las imágenes, no del problema de los estilos. Un cambio de este tipo puede hacer que veamos las cosas de otra forma. Estamos acostumbrados a hablar de estilos que se suceden y se contraponen, y quizá el que se hable de imágenes es un cambio fundamental, porque obliga a establecer nuevas relaciones y a incluir problemas que estaban fuera. Eso que has dicho antes se ponía como ejemplo de la arbitrariedad, se pone un oligofrénico, etc; en el arte del XVII se ponían oligofrénicos, locos, etc, no solo eso, si a alguien se le ocurre que un artista contemporáneo decide que en vez de meter a la cárcel a Roldán hay que quemar su efigie y ejecutarlo en la calle, parecería que ese sí que estaría rompiendo con el sistema y en realidad eso se hacía ya en el Renacimiento. Se ejecutaba realmente, como cumplimiento de sentencia.

J. Seguí: Sí, y eso no era en un sistema imaginario, sino en un sistema de poder perfectamente establecido, pero después de la declaración de los derechos del hombre, poner en la Bienal de Venecia un oligofrénico sordomudo de doscientos kilos, fue un ultraje que duró cinco minutos. Pero ahora cómo se puede ultrajar si ya ni el asesinato es un ultraje.

J.J.G. Molina: Sí, pero siempre hay reglas que la gente no quiere barrer.

J. Seguí: Claro, pero cuando tú rompes una regla que hace daño, cuando ves que propones algo que a los gestores del Reina Sofía les hace temblar, evidentemente haces daño. Ahora, si meas, cagas o incendias el museo, eso ya forma parte del sistema porque ya hay antecedentes, por ejemplo, está la cagada del artista, etc.

El problema no es el grado de dificultad o arbitrariedad. Por ejemplo, ahora se discute sobre la manzana abierta o cerrada en arquitectura; a lo mejor un determinado sistema que está excluido podría ser la solución.

Alumno: No, date cuenta que el orden es el otro. Hay un orden que existe, otra cosa es cuál es el que tú propones, y un retroceso nunca es avance.

J. Seguí: Bueno, pero eso es una sintetización porque resulta que la mente humana está preparada nada más que para ver el orden y el caos es lo que no puede ver.

J.J.G. Molina: Pero ese caos terminaría constituyéndose en orden, ya que cualquier sistema de caos puede ser sistema de orden.

J. Seguí: Ahora sí que parece que en este instante todas las últimas producciones de los campos del saber están completamente aisladas; ésa ha sido la muerte de los grandes sistemas filosóficos. Sin embargo, todo ese colectivo de cosas es un sumatorio enorme de todo lo que en este momento se sabe que es el ser humano y lo que pasa a su alrededor, y está dentro de un paradigma que todavía está informulado pero que está ahí. Entonces, lo que sí pasa, es que el paroxismo de esa situación es atacar ciertas cosas, volviendo al discurso, cuando lo que habría que hacer es deshacer el discurso y en esa disolución del discurso, la capacidad de integración de las cosas se vería más clara que con el ruido. El ruido lo único que hace es enloquecer, y a mí, lo que me parece absolutamente terrorífico de esta época es la utilización de las terminologías que vienen desde hace veinte siglos, que se van aplicando a una cosa u otra por analogía, sin darse cuenta del poder de la palabra, que atraviesa un concepto o intención de arriba a abajo y la destroza, y en este momento más que la dificultad de que exista o no exista un paradigma, estamos en una terrorífica dificultad de comunicarnos. El gran problema es la comunicación.

J.J.G. Molina: Es curioso porque en los momentos renovadores una de las principales dificultades que se encuentran, es la de encontrar palabras capaces de explicar el sistema. En los años ochenta, cuando apareció la transvanguardia, hubo un momento en que la crítica estaba realmente despistada, no podría hablar de lo que estaba pasando, no encontraba la terminología adecuada.

J. Seguí: La transvanguardia era una operación de marketing.

J.J.G. Molina: Todo es marketing y en esos años no fue más que eso.

J. Seguí: Sin embargo el minimalismo sí fue provocador, porque el minimalismo como concepto está todavía por resolver, sin embargo la transvanguardia era una chorrada.

J.J.G. Molina: Sí, pero el minimalismo tenía, por otra parte, todo un recurso seguro, tenía una tradición de pensamiento esotérico y le era mucho más fácil porque tenía un recurso a las formas esenciales capaz de justificar las cosas.

J. Seguí: Al nombrar, que es el acto creador por antonomasia, no se sabe si se va a acertar. Hay aciertos al nombrar que suponen productividad de pensamiento y provocación, y hay desaciertos (la transvanguardia fue una desafortunada designación).

J.J.G. Molina: Y la postmodernidad mucho más.

J. Seguí: Sin embargo el minimalismo fue una afortunada designación. Eso sí se puede comparar: ¿qué término tiene más acierto o da más juego que otro, provoca o excita más, abre más? Ese es un criterio que puede funcionar más que cualquier otro. Los demás no, funcionan muy poco. Estamos en un momento de refundación lingüística.

Alumno: Sin embargo en el siglo XX, se han acuñado una gran cantidad de términos nuevos de las cosas que se han ido descubriendo y no hay una sola palabra nueva en el diccionario que se refiera a pasiones, a poética o a cualquier campo que no sea científico o tecnológico.

J.J.G. Molina: Yo diría que tampoco hemos entrado en el tema de la fotografía y los sistemas de generación de imágenes por otros planteamientos, y es curioso porque antes decías tú que quién ha establecido el sistema de comportamiento, y decías que los arquitectos funcionan como diseñadores, y es curioso que los pintores funcionan también como diseñadores. La transformación, y estamos en el territorio del arte, quizá esté en otro territorio, en el que impone su modelo como forma de comportamiento en el resto de los modelos. Hoy un artista utiliza en la manera de producir sus imágenes cada vez esquemas más parecidos a los que se provocan fuera del sistema. Hay un cambio que está fuera del sistema y lo altera. Como toda la fotografía alteró el sistema del arte, que se sigue cuestionando. Pasa en muchas épocas que hay cosas que no tenían palabra y mientras tanto había una realidad sin nombre, sin discurso verbal y actuaba hasta que produce tantos objetos que se la reconoce; lo que habría que ver en ese aspecto es que existen elementos fuera del discurso oficial.

Por ejemplo, yo peleé mucho para que entraran en las facultades de Bellas Artes la fotografía y el diseño, porque entendía que era imposible que un lenguaje que configuraba el 90% de nuestro imaginario, suscitase tan poco interés. Muy poca gente escribe del tema, y menos como un tema ideológico, sólo se habla de aspectos periféricos, no se habla sobre el valor del conocimiento que establecen esos sistemas. No se escribe nada, no hay reflexiones o su número es muy limitado. Se está produciendo un sistema que traslada su terminología a otros sistemas, de tal forma que sus términos se van proyectando sobre los otros y, tanto arquitectos como pintores, utilizan al hablar de su obra terminología que corresponde a estos medios. Javier tiene razón al decir que seguimos

utilizando una terminología propia de nuestro sistema que va quedando anticuada y hay todo un mundo de imagen y una terminología que está ocupando el habla de generaciones y nadie se preocupa, y se habla en términos de artista pintor. Por eso yo reivindicaba hablar otra vez de imagineros, que tiene sentido porque cambia el sistema.

J. Seguí: Sí, eso tendría sentido: Facultad de Imaginería; Facultad de Bellas Artes, ... ¡ es ridículo!

J.J.G. Molina: Sí, pero decir Facultad de Artistas Plásticos era todavía más horrible, porque reducía el campo a otro nivel mayor de estupidez. Yo me he dedicado a enumerar los nombres de lo que hoy llamamos escultura: Imaginería, estatuaria, escultura, objeto, obra y después pieza.

Eso es un conocimiento que, si lo analizas, te explica muy bien lo que estamos haciendo. Fíjate el cambio de estupidez semántica; cada vez estamos dispuestos a llamar lo que hacemos de la forma más estúpida, recuperando los grados de vanalidad más absolutos. Ahora se habla de piezas, se ha reducido tanto el nivel semántico que yo me pregunto: ¿puede tratarse de algo con sentido diciendo que ese algo es una pieza? El artista, en la manera en que califica su obra, está reivindicando la más absoluta vanalidad que es llamarle pieza. Hay otros que utilizan una terminología cada vez más compleja; éstos se arriesgan a decir que hablan de algo. El artista llega un momento en que tiene que decir en voz alta lo que hace. Cuando decide hacerlo escoge un término vanal, como cuando alguien se dirige a una concurrencia diciendo algo que sabe que va a ser bien acogido, sabiendo que el público va a aplaudir, sabiéndose protegido en ese territorio.

J. Seguí: Bueno, hay dos caminos para que nadie te diga nada: vanalizar y transcendentalizar.

J.J.G. Molina: Claro, son las dos cosas que hace el arte contemporáneo.

J. Seguí: Sólo queda la situación intermedia que es asumir que se está trabajando.

J.J.G. Molina: Sí, una situación fajadora, en la que te tienes que pelear con los sentidos, racionalizar las cosas, etc.

J. Seguí: Pero el problema es que no hay lucha sin adversario; se puede decir misa a una concurrencia, pero si ésta no contesta nada... Ahora todavía hay grupos sociales a los que se puede ultrajar, pero pocos.

J.J.G. Molina: Yo no pretendo ultrajar, podría encontrar algo contrario; sólo intento conectar con quien no me entiende. Yo no intento producir desconcierto en el sentido de situar en el límite, no hay que buscar necesariamente el antagónico como en los años veinte. Esa situación me parece insostenible. El burgués ya sabe las claves del juego, luego eso es ingenuo. Aunque yo me encuentro con alumnos que siguen intentando la cosa rara, pero es muy fácil detectar la falsedad. El conocimiento tiene que establecer el territorio de lo complejo, no de lo complicado. No se trata de hacerlo transparente, se obliga a establecer un lugar complejo como territorio donde se puede hablar con otro, y en ese territorio yo no me siento exterior al otro. Yo no tengo una actitud moderna, no estoy para provocar, estoy para hablar con él, no lo considero exterior a mí, no estamos en sistemas diferentes.

J. Seguí: Yo sin embargo, creo que mi única misión en este mundo es provocar y sé que así me comprometo de tal manera que me quedo alucinado y también sé que la provocación no pasa de ahí.

J.J.S.Molina: No provoca quien quiere sino quien puede, y realmente sólo provoca lo radical.

J. Seguí: Si la provocación tiene eco, ya has conectado. La tarea como profesor es doble: una acompañar, ir al paso del personaje, y otra provocar. Creo que la misión del arte o la comunicación es provocar, forzar una respuesta.

J.J.G. Molina: Radicalmente en eso estoy de acuerdo, lo que quiero decir es que el término es ambiguo.

J. Seguí: El manejo de esas cosas, de esa provocación en relación a lo que sea, es radicalizar la situación, porque radicalizar quiere decir también ir al origen. Cada vez que caricaturizas algo y lo llevas al límite, llegas al origen.

J.J.G. Molina: Hay otro factor; no hay posibilidad de modificación si no hay extrañamiento; no puedes hacer el acercamiento desde la convención de lo que estamos seguros.

BIBLIOGRAFÍA

GÓMEZ MOLINA, J.J.: Lecciones de dibujo, editorial Cátedra.

ZEVI, B.: El Código Anticlásico (artículo).

3. Belén García García – Mandalas, ciudades imaginarias y artes de la memoria

(Sobre las conferencias impartidas por Ignacio Gómez de Liaño el 26 Febrero 1996 y el 4 de marzo 1996)

La posible existencia de una relación atemporal entre diversas disciplinas del conocimiento y una serie de arquitecturas imaginarias de distintas épocas, fue el hilo conductor de dos conferencias impartidas en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid por el profesor D. Ignacio Gómez de Liaño en Febrero y Marzo de 1996, para el curso de doctorado "los mitos en la Arquitectura", dirigido por D. Javier Seguí de la Riva.

En estas conferencias, el profesor Gómez de Liaño resumía las investigaciones realizadas durante los últimos años acerca de las Artes griegas de la Memoria, y su relación con varias ciudades imaginarias de la Antigüedad y del Renacimiento, los Mandalas tibetanos y los esquemas cosmológicos de varias sectas gnósticas de los primeros tiempos del cristianismo.

En el presente artículo, en base a los comentarios y referencias dados por el profesor Gómez de Liaño, se ha pretendido establecer esos nexos de unión, o al menos intentar dar una visión más detallada que la que se puede ofrecer en el breve tiempo de una conferencia.

1. Ciudades Imaginarias

Platón, en el libro IV de Las Leyes[3] expone una idea de ciudad, "la ciudad futura", basada en un paradigma cosmológico. Estaría situada en un lugar geográfico concreto, cerca del mar pero no en la orilla, en un paisaje más montañoso que plano y en medio de tierras fértiles.

Para su fundación se establecería primero un lugar consagrado a Hestia, a Zeus y a Atenea, llamado ciudadela, y se rodearía de una cerca, a partir de la cual el territorio entero sería dividido en doce partes. Estas no serían exactamente iguales, sino que su tamaño serviría para compensar la calidad de la tierra, y se delimitarían 5040 lotes, que sería también el número de los propietarios. Cada lote se dividiría en dos partes, una más próxima al centro de la ciudad y otra más alejada, de modo que al propietario que le correspondiera la porción de tierra más próxima al centro de la ciudad, del primer lote, le correspondería también la porción más alejada del ultimo. Se harían doce lotes para doce dioses y la parte que correspondiera a cada dios le sería consagrada, y se repartirían los ciudadanos en doce sectores y se procedería al reparto de los lotes entre la población, tratando de que el reparto fuera igualitario.

Algún tiempo antes, en el s. VI a. C. y en otra cultura del Mediterráneo Oriental, la hebrea, el Profeta Ezequiel[4] describe una visión del Templo de Jerusalén, que también tiene referencias cosmológicas. Se basa en un cuadrado de medidas precisas, con dos ejes Norte-Sur y Este-Oeste; también predomina la dodécada, que es la base para el reparto de las tierras circundantes, con una parte para cada tribu y además una para los sacerdotes, otra para los levitas, otra para el príncipe y una profana en la que se construirá la ciudad. La ciudad que se habría de construir sería un cuadrado de 4500 codos de lado, con tres puertas a cada lado y en cada una de ellas el nombre de una tribu. El nombre de la ciudad sería "Yavé está allí".

A finales del s. I d. C. tenemos otra descripción de ciudad bastante similar a la de Ezequiel: la Jerusalén Celestial del Apocalipsis de San Juan[5].

Este nos habla de la ciudad " que descendía del cielo, de la parte de Dios, y que tenía la Gloria de Dios... Tenía un muro grande y alto, y doce puertas, y sobre las doce puertas doce ángeles y nombres escritos que son los nombres de las doce tribus de Israel: de la parte de Oriente tres puertas, de la parte del Norte tres puertas, de la parte del Mediodía tres puertas y de la parte del Poniente tres puertas". El muro de la ciudad tenía doce hiladas, y sobre ellas los nombres de los doce apóstoles del cordero. La ciudad estaba asentada sobre una base cuadrangular, y su longitud era tanta como su anchura. Midió con la caña la ciudad y tenía doce mil estadios, siendo iguales su longitud, su latitud y su altura. Midió su muro que tenía 144 codos, medida humana que era la del ángel".

Tanto en la descripción de Platón como en las dos ciudades bíblicas, se repite el número 12, muy habitual en las representaciones simbólicas. Tradicionalmente representa el ciclo anual, el sol y el

3 Platón Las Leyes.

4 Libro de Ezequiel. Antiguo Testamento.

5 San Juan Evangelista. Apocalipsis.

Zodíaco[6]. Para los Pitagóricos ya tenía este significado, pero se fue completando con otras referencias de la tradición hebraica hasta adquirir gran importancia en todo el simbolismo cristiano posterior.

Aparentemente, Platón recogió la tradición pitagórica de los números y la expuso en su obra, tanto en Las Leyes como en el Timeo. Las ideas pitagóricas pasaron a la tradición cristiana a través de la obra de Aristóteles, y también gracias a San Agustín. Este, en su tratado *De Música*[7], desarrolla la idea de que el número guía a la inteligencia de la percepción de lo creado a la realidad divina. Expone también la teoría según la cual, la música y la arquitectura son artes hermanas, ambas hijas del número y espejos de la armonía eterna. La verdadera belleza, según San Agustín, se halla anclada en la realidad metafísica. Las armonías que podemos ver y oír son realmente indicios de esa armonía última que disfrutarán los bienaventurados. En la Arquitectura, el lenguaje de las formas expresa unas visiones que transcienden el mundo de las imágenes. Con el fin de provocar aquellos sentimientos de veneración y temor que parecían indicar la proximidad de la presencia divina, los constructores medievales se apoyaron firmemente en la estética agustiniana del número y la proporción.

La ciudad de Platón sirvió de base a otras ciudades utópicas posteriores, como las de Tomás Moro, Francis Bacon y Tomaso Campanella. Este último ofrece una meticulosa descripción de ciudad que el llamó "Ciudad del Sol"[8], organizada en torno a un monte en cuya cima hay un templo. Del templo salen cuatro vías, correspondientes a los puntos cardinales, y las casas y los recintos amurallados se organizan en siete círculos concéntricos al templo. Cada uno de estos círculos lleva el nombre de uno de los siete planetas y tiene cuatro puertas, cada una correspondiente a un punto cardinal.

El número 7 que emplea Campanella, también es tradicional en todas las representaciones simbólicas. Para San Agustín y toda la tradición posterior significó la totalidad, lo mismo que el 12, pues ambos están compuestos por el 3 y el 4. En un sentido litúrgico, durante la Edad Media y hasta el Barroco aproximadamente, el 7 ejemplificó la "Gracia del Espíritu Santo". Por ser el número del período de la luna, en la Antigüedad fue el de Diana, y por ello, el número de la virginidad para los pitagóricos. Así pasó entre los cristianos a ser el de la Virgen María.[9]

Aparte de sus connotaciones religiosas o humanistas, estas ciudades componen diagramas cosmológicos. Están ordenadas en base a principios geométricos muy claros y utilizan símbolos comunes a todas las culturas: el centro, la montaña, el eje, el cuadrado y el círculo.

El mismo tipo de diagramas lo encontramos reproducido en los laberintos de las iglesias medievales: igualmente se generan en torno a un entro, unos ejes y unos círculos o cuadrados concéntricos. No sabemos cual fue su significado, aunque se supone que algún tipo de exorcismo, pero lo que si es claro es que se presentan como un símbolo cósmico, una Imago Mundi[10]. El centro es el elemento ordenador al cual se llega a través de los repliegues de las líneas. Esta es la razón por la cual, en la Edad Media se llamaba a los laberintos "Caminos de Jerusalén", al estar la Ciudad Santa, teológicamente en el centro del mundo. El recorrido del laberinto representaba, en algunos casos, el peregrinaje a Jerusalén, y había indulgencias asociadas a esta práctica. No se trataba sino de lo que se denomina "Viaje al Centro", o si se prefiere, "la orientación espiritual del ser", de la que el peregrinaje constituye solo el aspecto exterior.

2. Los Mandalas

Una concepción similar tienen los budistas respecto a los Mandalas. El Mandala es un diagrama formado por círculos concéntricos inscritos en un cuadrado. Sirve para las iniciaciones, y el neófito recorre sucesivamente sus distintas zonas para alcanzar el centro. El Mandala puede ser considerado como la proyección sobre el plano del recorrido que habría que hacer por las pendientes del templo, imagen de la ascensión a la montaña cósmica del paraíso.

Según Jung[11], un Mandala (literalmente "Circulo Mágico"), es una representación simbólica del "átomo nuclear" de la psique humana, cuya esencia no conocemos. Hay diversos pueblos que utilizan el motivo Mandala con el fin de recuperar el equilibrio interior. Por ejemplo, los indios navajos tratan, por medios de pinturas hechas con arena representando estructuras análogas a Mandalas, volver a

---

6 Lorente, Juan Francisco. Tratado de Iconografía.

7 von Simson, Otto. La Catedral Gótica

8 Oro, Campanella y Bacon. Utopías del Renacimiento

9 Esteban Lorente, Juan Francisco. Tratado de Iconografía.

10 Hani, Jean. Le Symbolisme du temple chrétien.

11 Jung, Carl G. Psicólogo y psiquiatra suizo (1875-1961).

una persona enferma a la armonía consigo misma y con el cosmos, y por tanto, devolverle la salud.[12]

El Mandala sirve como propósito conservador para restablecer un orden existente anteriormente. Pero también sirve al propósito creador de dar expresión u forma a lago que aún no existe, algo que es nuevo y único.

Este círculo es una representación del Sí-mismo. Expresa la totalidad de la psique en todos sus aspectos, incluida la relación entre el hombre y el conjunto de la naturaleza. Ya el símbolo del círculo aparezca en el primitivo culto solar, en la religión moderna, en mitos y sueños, en dibujos Mandalas de los monjes tibetanos, en los trazados de ciudades o en las ideas esféricas de los primeros astrónomos, siempre señala el aspecto más vital de la vida: su completamiento definitivo.

Un mito indio de la creación cuenta que el dios Brahma, estando en un gigantesco loto de mil pétalos, volvió sus ojos a los 4 puntos cardinales. Esta revisión cuádruple desde el círculo del loto fue una especie de orientación preliminar, una indispensable toma de posición que debía efectuar antes de disponerse a comenzar su obra creadora.

Una historia semejante se cuenta de Buda. En el momento de su nacimiento surgió de la tierra una flor de loto de ocho pétalos, y él se subió a ella para otear las diez diferentes direcciones del espacio.

En el arte de la India y del Lejano Oriente, el círculo de cuatro o de ocho radios es el tipo corriente de las imágenes religiosas que sirven de instrumentos de meditación. En el arte cristiano los encontramos en las representaciones de Cristo rodeado por los cuatro Evangelistas, que se remontan a las antiguas representaciones egipcias del dios Horus rodeado por sus cuatro hijos.

En arquitectura, esta estructura mágica forma la planta de edificios seculares y sagrados de casi todas las civilizaciones. Entra en la urbanización clásica, medieval y aún moderna.

Un ejemplo clásico lo hallamos en el relato que hace Plutarco de la fundación de Roma: Rómulo envió a buscar constructores a Etruria para que le instruyeran en las costumbres sacras y le escribieran las normas acerca de todas las ceremonias que habrían de observarse. Primeramente cavaron un hoyo circular y en ese hoyo arrojaron ofrendas simbólicas de frutos de la tierra. Luego, cada hombre cogió un puñado de tierra del campo de donde procedía y los echaron mezclados en el hoyo. A este se le dio el nombre de Mundus (que también significa Cosmos). Alrededor de él, Rómulo trazó en círculos los límites de la ciudad con un arado arrastrado por un toro y una vaca.

La ciudad fundada con esa ceremonia era de forma circular; sin embargo la antigua descripción de Roma es Urbs Quadrata, la ciudad cuadrada. Según una teoría que intenta reconciliar esa contradicción, la palabra quadrata debe entenderse como "cuatripartita", es decir, la ciudad circular fue dividida en cuatro partes por dos arterias que iban de Norte a Sur y de Oeste a Este. El punto de intersección coincidía con el Mundus mencionado por Plutarco.

Según otra teoría, la contradicción puede entenderse solo como un símbolo, es decir, como representación visual del problema matemáticamente irresoluble de la cuadratura del círculo, que tanto preocupó a los griegos y que desempeñó un importante papel en la alquimia. En las dos teorías está implicado un verdadero Mandala, y eso entronca con la afirmación de Plutarco de que la fundación de la ciudad fue enseñada por los etruscos en la misma forma que "En los misterios", como rito secreto. Era algo más que una pura forma externa. Con su plano de Mandala, la ciudad y sus habitantes se elevan sobre el mero reino secular. Esto se subraya aún más por el hecho de que la ciudad tiene un centro, el Mundus, que establece la relación de la ciudad con el otro reino, la mansión de los espíritus ancestrales.

Algunas ciudades medievales fueron fundadas sobre planos de Mandala y rodeadas por murallas aproximadamente circulares. En estas ciudades, al igual que en Roma, dos arterias principales dividen en cuartos, y conducen a las cuatro puertas. La iglesia o catedral está en el punto de intersección de esas dos arterias. Estas ciudades tienen su inspiración en la Jerusalén Celestial del Apocalipsis, aunque Jerusalén no tenía centro porque el mismo Dios era su centro.

Sea en fundaciones clásicas o primitivas, el plano Mandala nunca fue trazado por consideraciones estéticas o económicas. Fue la transformación de la ciudad en un cosmos ordenado, un lugar sagrado vinculado por su centro con el otro mundo. Según los seguidores de la escuela de Jung, todo edificio, sea religioso o secular, que tenga planta de Mandala es la proyección de una imagen arquetípica que surge del inconsciente humano hacia el mundo exterior. La ciudad, la fortaleza, y el templo, ejercen una influencia específica sobre el ser humano que entra o vive en ellos.

---

12 Jung, Carl G. El hombre y sus símbolos.

Los Mandalas son un elemento auxiliar para la meditación en el budismo tántrico[13].

Como todas las demás escuelas del budismo, el Tantra desarrolló ciertas prácticas que le son peculiares. Es esencial la diferencia entre los iniciados y los no iniciados y, correspondiendo a esta diferencia, una división tajante entre una disciplina esotérica y una doctrina exotérica.

La iniciación, en este sistema de budismo, tiene la misma importancia decisiva que tenía en los cultos de los misterios de Grecia y Roma. Además, la iniciación siempre ha sido importante en las sociedades primitivas. Hay tres métodos de adoración y ritual que practican los iniciados: la recitación de encantamientos, la realización de gestos y danzas rituales y la identificación con las divinidades por medio de una clase especial de meditación.

Los encantamientos o Mantras sirven tanto para protegerse del peligro como para invocar a los dioses. A partir del s. VII los mantras se convirtieron en un vehículo de salvación. Es un medio de estar en contacto con las fuerzas invisibles que están a nuestro alrededor al dirigirnos a sus personificaciones. Pronunciar un mantra es una forma de "cortejar" a una divinidad, y existe un sistema de meditación sobre las divinidades que está marcado por una secuencia de cuatro pasos: en primer lugar, está la comprensión de la vacuidad y el hundir la individualidad separada de uno dentro de esa vacuidad, en segundo lugar, no debe repetir y visualizar sílabas germen, en tercer lugar uno forma una concepción de la representación externa de una divinidad, tal como se ve en estatuas, pinturas, etc. Por fin, en cuarto lugar, por medio de la identificación uno se convierte en la divinidad.[14]

En la tradición mágica del Tantra, cada palabra puede ser analizada en sus sílabas, y las sílabas no solo corresponden a diferentes fuerzas espirituales o divinidades, sino que con una sílaba o una letra se puede invocar a una divinidad, y por lo tanto, en cierto sentido puede ser llamada el "germen" de esa divinidad. Con la ayuda de ciertos sonidos (AM, HUM, SVAHA), uno crea las divinidades a partir del vacío.

Es para este tipo de meditación que se utilizan los Mandalas. Muestran a las divinidades en sus conexiones espirituales o cósmicas y se emplean como base para alcanzar la visión de la ley espiritual que se representa por este medio. Un Mandala se pinta sobre tela o papel, o se dibuja sobre el suelo con arroz de colores o con guijarros, o puede estar grabado en piedra o en metal. Cada sistema del Tantra tiene sus propios Mandalas. Las divinidades, o bien se muestran en forma pictórica en su forma visible, o por medio de las letras sánscritas que forman sus sílabas germen, o por medio de diversos símbolos. Algunos mandalas dan una representación detallada, aunque condensada, del universo entero e incluyen no solo Budas y Bodisatvas sino también a los dioses y espíritus, montañas y mares, el zodíaco y los grandes maestros heréticos.[15]

El iniciado se apoya en el Mandala para conseguir la iluminación. Se identifica con uno de los Bodisatvas y va reproduciendo su camino hacia el centro del Mandala, ayudándose también con la repetición de fórmulas mágicas, gestos y danzas rituales. Como se ha visto, mediante la pronunciación repetida de ciertas sílabas el adepto logra invocar a la divinidad o crearla de la nada.

Esta idea del lenguaje como elemento generador no es exclusiva del budismo. En la tradición hebraica existe una corriente mística según la cual las letras del alfabeto tienen una virtud creadora. El libro místico titulado Sefer Yetsirá enseña que el mundo fue creado por el Verbo divino mediante el Número y las letras.[16] Además, en esta doctrina el simbolismo de las letras está relacionado con el de las direcciones del espacio, tal como las expone Clemente de Alejandría; desde el Palacio Interior, que es el Centro, dice el Sefer Yetsirá, Dios, para crear el Universo hizo sentir su acción conforme a las seis direcciones del espacio, y las tres letras del nombre divino YHWH (la H se repite) son las que mediante a su séxtuple permutación conforme a las seis direcciones del espacio, permitieron la formación del universo. La Cábala (Literalmente "Tradición Recibida"), habla de un dios que es energía y luz, sin límites y se manifiesta a través de diez emanaciones, en esferas sucesivas. Cada una de estas emanaciones o sephirot conserva los atributos de la divinidad y se puede utilizar para llegar hasta la divinidad ¿Como? meditando sobre los nombres del Tetragrámaton o sobre todas las posibles combinaciones de las 22 letras del alfabeto hebreo, que no son solo letras, sino receptáculos del poder divino. A, través de estas letras, en sus infinitas combinaciones, podemos llegar a conocer los nombres de dios, que no son sino sus atributos, y quien conozca los atributos de dios, conocerá a dios.

---

13 El Tantra es una escuela de pensamiento mágico dentro del Budismo Mahayana, resultado de la absorción de creencias primitivas de la tradición literaria y su mezcla con la filosofía budista.

14 Conze,Edward. El Budismo, su esencia y su desarrollo.

15 Bodisatva: literalmente "Ser de Iluminación". Es un adepto que aún no ha alcanzado la iluminación, un Buda que será.

16 Hani, Jean. Le Symbolisme du temple chrétien.

El esquema de meditación que propone la Cábala tiene ciertos paralelismos, en sus conceptos, con el Budismo Tántrico. Y siempre tenemos la misma disposición geométrica que se repite, a partir de un centro, con ejes en las direcciones del espacio y círculos o cuadrados concéntricos.

En sus conferencias, Ignacio Gómez de Liaño vinculaba este tipo de esquemas con unas técnicas mnemotécnicas que tuvieron su origen en Grecia: las Artes de la Memoria.

3. Las Artes de la Memoria

Se atribuye su origen a Simónides de Ceos[17]. Fue el poeta más famoso e innovador de su tiempo y los sofistas le consideran su maestro, en parte se dice, porque fue el primer poeta que pidió dinero a cambio de sus obras.

Simónides llegó a la conclusión de que los lugares tenían capacidad para suscitar recuerdos. Por tanto una buena memorización debía basarse en un sistema de lugares. Además había que asociar imágenes a los recuerdos. Los lugares servían para ordenar, pero las imágenes servían por asociación para recordar los conceptos.

Estas dos reglas básicas ya aparecen en el primer tratado de las Artes de la Memoria, un texto llamado Dialexeis, que proviene de la filosofía sofística y se puede fechar en torno al año 400 a.C.

Los tratadistas romanos que se ocuparon de esta disciplina, el autor del Ad Herenium, o Cicerón en De Oratore, marcan otra serie de reglas que definen como debían ser los lugares utilizados para la recordación, sus dimensiones aproximadas, que marcas se podían colocar para distinguir unos de otros, etc, y también como debían ser las imágenes, preferiblemente raras y desacostumbradas, violentas incluso, o eróticas, porque cuanto más extravagante fuera la imagen mejor se fijaba el recuerdo.

En el s. I a. C., un sofista llamado Metrodoro de Estepsis hizo una reforma de este arte que conocemos por la descripción que de ella hizo el retórico Quintiliano, en torno al año 90 d. C. Metrodoro proponía utilizar como Locci de la memoria la Bóveda Celeste, concretamente los 12 signos del Zodíaco y sus divisiones que dan lugar a los 360º; era un esquema redondo, con un centro correspondiente a la constelación de Draco y cuatro compartimentaciones correspondientes a los equinoccios y a los solsticios. Se ha supuesto que esta reforma de los lugares de la memoria también implicaría una reforma de las imágenes, y que en este caso se emplearían signos estenográficos, del tipo de los que se utilizan tradicionalmente para representar los planetas.

Probablemente, esta clase de sistemas tuvo implicaciones de tipo religioso-astrológico, pues esta época fue muy pródiga en cultos de carácter mistérico o astrológico. es la época cumbre del mitraismo, y culmina también el estoicismo ecléctico de Posidonio, que como el pitagorismo de la época daba gran importancia a la religión de tipo astral. Esto explicaría porqué, en la siguiente referencia que tenemos a las Artes de la Memoria, la de Filostrato el Joven en su Vidas de sofistas (hacia 220 d. C.), se habla de Dionisio de Mileto, que enseñaba el Arte de la Memoria según Artes Caldeas, es decir, mágicas.

Con todo esto, según Ignacio Gómez de Liaño, se pueden sacar varias conclusiones: que este sistema de la memoria tenía implicaciones astrológicas y que probablemente se mantuvo en un ámbito cerrado o de secta. Sobre todo porque las sectas eran abundantísimas en esta época.

Él supone que hubo algún tipo de transmisión, de forma que los esquemas astrológicos de estas Artes de la Memoria, llegaron hasta la India y allí sirvieron de base para los Mandalas. ¿Cual fue el camino para esta transmisión? Aparentemente desde la época de Alejandro Magno se venían produciendo contactos entre el Oriente Europeo, Asia Central e India. Siguiendo los rastros que han quedado - términos de astronomía, esculturas, trazados de ciudades- cabe suponer que la transmisión se produjo mayormente de Oeste a Este.

Por otra parte, tenemos referenciados intercambios que se produjeron en el otro sentido. Está documentado que uno de los más grandes reyes de la India, Asoka (274-236 a. C.) envió misioneros budistas a los monarcas de su época: Antíoco II de Siria, Ptolomeo Filadelfo y Antígono Gonatas de Macedonia[18]. Además, en el santoral cristiano nos encontramos con San Josafat, cuya historia, escrita por S. Juan Damasceno y recogida por Santiago de la Vorágine en La Leyenda Dorada[19], reproduce los primeros años de Buda, antes de la iluminación, cuando solo era un príncipe al que su

---

17 Nacido en torno al 550 a. C. en la isla de Ceos, próxima a Atenas, y muerto hacia el 480 en Sicilia.

18 Conze, Edward. El Budismo, su esencia y su desarrollo.

19 De la Vorágine, Santiago. La Leyenda Dorada.

padre encerró en un palacio para substraerlo de la fealdad, la enfermedad y la muerte.

Parece entonces lógico pensar que los intercambios tuvieron lugar, pero ¿Cómo, se preguntaba Ignacio Gómez de Liaño, llegó hasta la India el diagrama mnemotécnico de Metrodoro de Estepsis?

Él propone que fue a través de las sectas gnósticas cristianas de los primeros tiempos, que hasta hace poco solo conocíamos por las referencias de autores como Ireneo de Lyon, Epifanio y otros.

4. Las Sectas Gnósticas

Fue a partir de 1946 que estas sectas comenzaron a conocerse un poco mejor, porque se encontraron en Nag Hammadi, cerca de Luxor, una serie de códices que incluyen una colección de evangelios cristianos primitivos. Pronto se vio que estos manuscritos eran traducciones coptas de manuscritos más antiguos escritos en griego. Los textos originales no pueden ser posteriores al 120-150 d. C., ya que Ireneo, Obispo de Lyon que escribe hacia el 180 declara que " esos herejes se jactan de poseer más evangelios de los que realmente existen" y se queja de que en su tiempo, tales escritos ya habían ganado una gran circulación en Galia, Roma Grecia y el Asia Menor.[20]

Algunos de estos grupos tenían una teología bastante más compleja que la del cristianismo oficial. Por ejemplo, la secta de los Ofitas sostenía que la Serpiente era el principio creador de todas las cosas. En sucesivas emanaciones engendraba siete hijos, los Arcontes, cuyos nombres eran todos nombres del Dios hebreo del Antiguo Testamento. El jefe de estos Arcontes, Ialdabaoth, despreció a su madre y engendró sin su consentimiento los ángeles y arcángeles, las virtudes, las potencias y las dominaciones. Más tarde engendró el Nous y otras generaciones inferiores que formaron una nueva ogdoada, más terrenal y maligna: el Espíritu. El Alma, el Olvido, la Malicia, los Celos, la Envidia y la Muerte.

Otros de estos sectarios, los Barbelognósticos concebían al principio una tétrada constituida por las Tinieblas, el Abismo, el Agua y el Espíritu. Las Tinieblas y el Espíritu se unen y engendran un ser primordial llamado La Matriz, y por sucesivas emanaciones y uniones entre estos dioses nacen los ángeles, los demonios, el Nous, etc.

En el s. III, Mani[21], que había pertenecido a una de estas sectas, inventa una religión que resulta la culminación de todas estas ideas, pero potenciando el aspecto dualista. En ella coexisten dos principios, dios y la Materia. El ser divino es esencialmente luz y se manifiesta a través de una serie de espíritus o Eones. Otro tanto ocurre en el lado de la Materia, y hay una lucha constante entre los dos mundos.[22]

5. Conclusión

Estas cosmogonías responden de nuevo a una idea geométrica clara. Si representamos en un plano sus jerarquías divinas, veríamos que resultan muy similares a un Mandala o a los esquemas de ciudades imaginarias. Por otra parte, estas cosmogonías son una aplicación perfecta de las teorías para conservar los recuerdos de las Artes de la Memoria: el esquema geométrico astrológico que contiene sistemáticamente una serie de conceptos y categorías fundamentales a la propia doctrina sectaria.

Sabemos además que las ideas maniqueas tuvieron gran repercusión en el Oriente, y tenemos noticias de que aún se practicaba esta religión en China en los siglos XIII y XIV. Y los primeros Mandalas de que tenemos noticia surgen hacia el s. VII, en plena expansión de las ideas de Mani.

¿Pudieron los esquemas mnemotécnicos de Metrodoro de Estepsis influir en las cosmogonías de las sectas gnósticas cristianas, y llegar con la expansión del Maniqueismo hasta el Tíbet, para configurar sus diagramas de meditación? Aparentemente la conexión existe, y aunque las Artes de la Memoria hace mucho que dejaron de practicarse en Occidente, en Oriente un sistema similar es básico para la práctica de una religión.

---

20 Pagels, Elaine. Los Evangelios Gnósticos.

21 Mani: profeta iranio (216-277). Creador del Maniqueismo.

22 Menéndez Pelayo, Marcelino. Historia de los Heterodoxos Españoles.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Fernández Checa, J. Felipe. Diccionario de Alquimia, Cábala y Simbología. Editorial Master. Madrid 1993.
Borges, Jorge Luis. Jurado, Alicia. Qué es el Budismo. Editorial Emecé. Barcelona 1991.
Calle, Ramiro A. Diccionario de Orientalismo. Editorial Edaf. Madrid 1992.
Conze, Edward. El Budismo, su esencia y desarrollo. Fondo de Cultura Económica. México 1978.
Duby, Georges. La época de las Catedrales. Editorial Cátedra. Madrid 1993.
Eliade, Mircea. Mito y realidad. Editorial Labor. Colombia 1994.
Esteban Lorente, Juan Francisco. Tratado de Iconografía. Ediciones Istmo. Madrid 1990.
Finegan, Jack. Arqueología de las Religiones. Luis de Caralt Editor. Barcelona 1963.
Graves, Robert. La Diosa Blanca. Alianza Editorial. Madrid 1994.
Graves, Robert. Pathai, Raphael. Los mitos hebreos. Alianza Editorial. Madrid 1988.
Hani, Jean. Le Symbolisme du Temple Chrétien. Paris 1962.
Jung, Carl G. El hombre y sus símbolos. Luis de Caralt Editor. Barcelona 1976.
Menéndez Pelayo, Marcelino. Historia de los Heterodoxos españoles. Editorial Porrúa. México 1983.
Moro, Campanela y Bacon. Utopías del Renacimiento. Fondo de Cultura Económica. México 1976.
Nacar y Colunga. Sagrada Biblia. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid 1975.
Platón. Las Leyes.Centro de Estudios Constitucionales. Madrid 1983.
Quasten,Johannes. Patrología. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid 1978.
Sebastián, Santiago. Mensaje simbólico del arte medieval. Ediciones Encuentro. Madrid 1994.
Von Simson, Otto. La Catedral Gótica. Alianza Editorial. Madrid 1991.
De la Vorágine, Santiago. La Leyenda Dorada. Alianza Editorial. Madrid 1994

CUADERNO



Cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

